arta

ANUL XXXVI Nr. 8/1989

https://biblioteca-digitala.ro

arta

ANUL XXXVI Nr. 8/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN ROMÂNIA

REDACȚIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 București 2

ADMINISTRAȚIA:

Uniunea Artiștilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15 70.51.80, 71118, București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL:

Dan Grigorescu, redactor șef, François Pamfil, secretar responsabil de redacție, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Theodor Redlow

MACHETA ARTISTICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURĂ:

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Eugeniu Lupu, Dan Dinescu

DIAPOZITIVE COLOR:

Mihai Oroveanu

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție

ABONAMENTE:

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, București

Costul unui abonament: lei 360 anual (12 apariții); lei 180— 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—56, PO Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

22 DECEMBRIE 1989	1	Semne ale revoluției	
	2	Solidaritate și încredere	Ion Sălișteanu
		Jurnal nocturn	Mihai Horea
		Pictura eliberată	Mihai Sârbulescu
FIȘE DE ISTORIA ARTEI ROMÂNEȘTI	4	România la Bienala de la Veneția (primele participări)	Ruxandra Juvara Minea
PUNCTE DE VEDERE	8	Despre spațiu, culoare și lucru	Ioan Horga
		Culorile culorii	Mihai Sârbulescu
		Vălul pestriț al lumii	Alexandra Titu
ESEU	13	Textul și / sau imaginea	Anca Vasiliu
CRONICA	15	Lucrări pe hîrtie	Amelia Pavel
	17	Adrian Podoleanu	Alexandru Cebuc
STUDII	16	Fotografia în sec. al XIX-lea	Adrian-Silvan Ionescu
PROFIL	22	Constantin Agafiței	Ion Vieru, Val Gheorghiu
ATELIER	24	Sever Frențiu	Dorana Coșoveanu
		Mircea Bochiș	Călin Dan
		Monica Vasinca	Radu Florescu
JURNALUL GALERIILOR	27	Gh. Labin, Gh. Spiridon, Elena și Doru Tulcan, V. Ciobanu, Z. Dumitrescu, Elena Forțu, Elena Boariu, Ioana Oncescu, Dana Guluță P. Achițenie, Dalia Bialcovschi	Nicolae Neacșu, Valentin Ciucă, Radu Ionescu Adrian-Silvan Ionescu
MERIDIANE	31	Omul și semnele sale	Solomon Marcus
CĂRȚI/IDEI	33	Mihai Ispir — « Marin Gherasim »	Dan Mohanu
		Georgeta Stoica — « Arhitectura populară românească	Horia Horșia
MERIDIANE	34	Arhitectură și civilizație	Amelia Pavel
STUDII	36	O estetică practicată cu mijloacele poeziei	Gheorghe Achiței
MERIDIANE	38	Van Gogh și Japonia	Ana Mihaela Eftimiu
		Kazimir Malevici	Pavel Mocanu
		Ceramica europeană	Roxana Theodorescu
	40	Arta românească în lume	

COPERTA	I	Anonim (în memoria eroului necunoscut)	Ion Nicodim
	IV	Cetate fagure	Marin Gherasim

22 DÉCEMBRE 1989	1	Des signes de la révolution	
	2	Solidarité et confiance	Ion Sălișteanu
		Journal de nuit	Mihai Horea
		La peinture libérée	Mihai Sârbulescu
FICHES POUR L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	4	La Roumanie à la Biennale de Venise (premières participations)	Ruxandra Juvara Minea
POINTS DE VUE	8	De l'espace, de la couleur et du labeur	Ioan Horga
		Les couleurs de la couleur	Mihai Sârbulescu
		Le voile bariolé du monde	Alexandra Titu
ESSAI	13	Le texte et/ou l'image	Anca Vasiliu
CHRONIQUE	15	Oeuvres sur papier	Amelia Pavel
	17	Adrian Podoleanu	Alexandru Cebuc
ÉTUDES	19	La photographie au XIXe siècle	Adrian-Silvan Ionescu
PROFIL	22	Constantin Agafiței	Ioan Vieru, Val Gheorghiu
ATELIER	24	Sever Frențiu	Dorana Coșoveanu
		Mircea Bochiș	Călin Dan
		Monica Vasinca	Radu Florescu
LE JOURNAL DES GALÉRIES	27	Gh. Labin, Gh, Spiridon, Elena și Doru Tulcan, V. Ciobanu, Z. Dumitrescu, Elena Forțu, Elena Boariu, Ioana Oncescu, Dana Guluță, P. Achițenie, Dalia Bialcovschi	Nicolae Neacșu, Valentin Ciucă, Radu Ionescu, Adrian-Silvan Ionescu
MÉRIDIENS	31	L'homme et ses signes	Solomon Marcus
LIVRES/IDÉES	33	Mihai Ispir — « Marin Gherasim »	Dan Mohanu
		Georgeta Stoica — « L'architecture populaire roumaine »	Horia Horșia
MÉRIDIENS	34	Architecture et civilisation	Amelia Pavel
ÉTUDES	36	Une esthétique par la poésie	Gheorghe Achiței
MÉRIDIENS	38	Van Gogh et le Japon	Ana Mihaela Eftimiu
		Kazimir Malevici	Pavel Mocanu
		La céramique européenne	Roxana Theodorescu
	40	L'art roumain dans le monde	

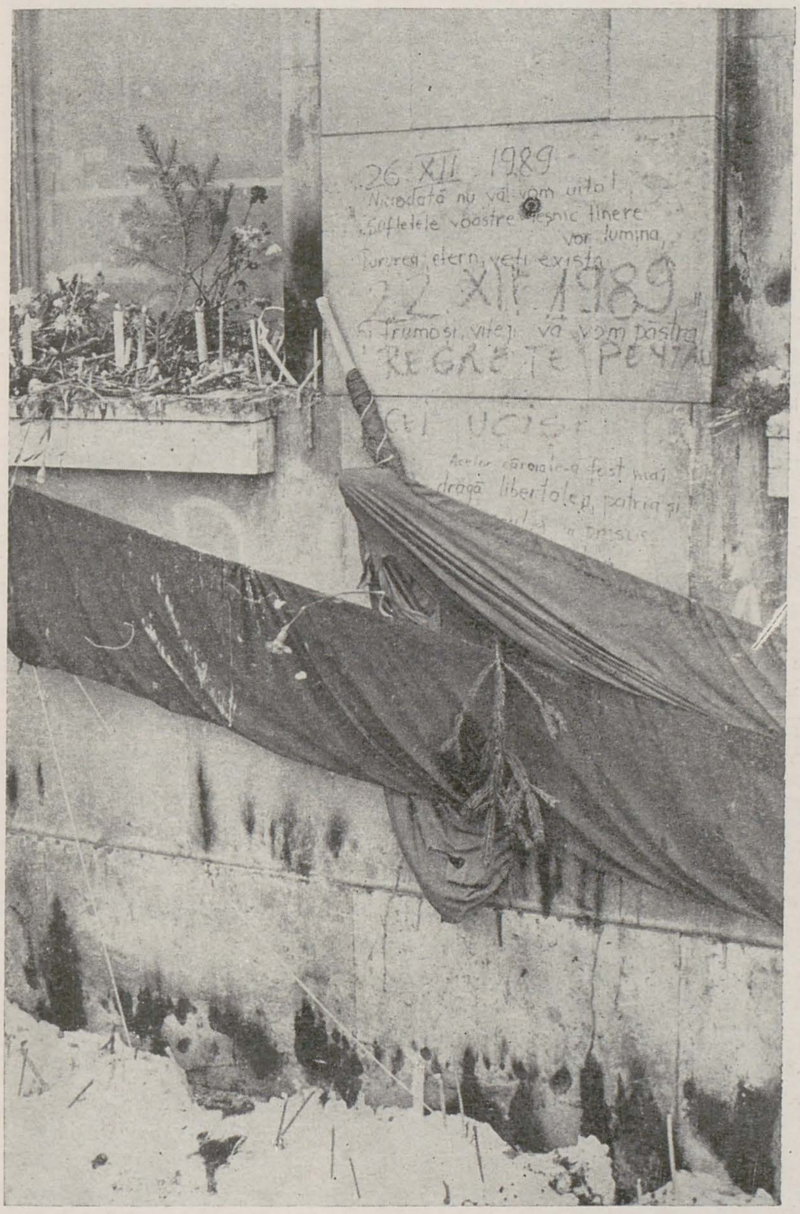
COUVERTURE	I	Anonime	Ion Nicodim
	IV	Cité-ruche	Marin Gherasim

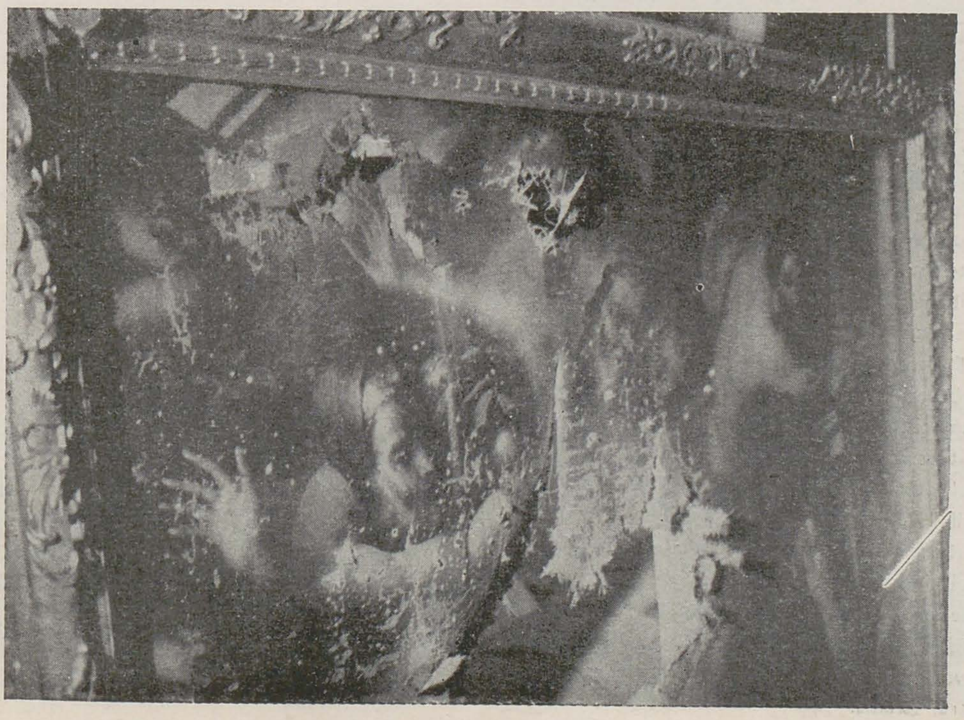
22 ДЕКАБРЯ 1989	1	Знаки революции	
	2	Солидарность и Доверие	Ион Сэлиштяну
		Ночной дневник	Михай Хоря
		Освобожденная живопись	Михай Сырбулеску
КАРТОЧКИ ПО ИСТОРИИ ИСКУССТВА	4	Румыния на двухгодичной выставке в Венеции (первые участия в выставках)	Руксандра Жувара Миня
ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	8	О пространстве, цвете, предмете	Иоан Хорга
		Цвет краски	Михай Сырбулеску
		Многоцветный покров мира	Александра Титу
ЭССЕ	13	Текст или изображение	Анка Василиу
ХРОНИКА	15	Произведения на бумаге	Амелия Павел
	17	Адриан Подоляну	Александру Чебук
ИССЛЕДОВАНИЯ	19	Фотография в XIX-ом веке	Адриан-Сильван Ионеску
ПРОФИЛЬ	22	Константин Агафицей	Иоан Виеру, Вал Георгиу
МАСТЕРСКАЯ	24	Север Френциу	Дорана Кошовяну
		Мирча Бокиш	Кэлин Дан
		Моника Васинка	Раду Флореску
ДНЕВНИК	27	Г. Лабин, Г. Спиридон, Елена и Дору Тулкан, В. Чобану, З. Думитреску, Елена Форцу, Елена Боариу, Иоана Онческу, Дана Гулуцэ, Р. Акицение, Далия Биалковски	Николае Някшу, Валентин Чукэ, Раду, Ионеску, Адриан-Силван Ионеску
МЕРИДИАНЫ	31	Человек и его знаки	Соломон Маркус
КНИГИ/ИДЕИ	33	Михай Испир — « Мария Герасим » Джорджета Стойка — « Румынская народная архитектура »	Дан Мохану Хория Хоршия
МЕРИДИАНЫ	34	Архитектура и цивилизация	Амелия Павел
ИССЛЕДОВАНИЯ	36	Эстетика средствами поэзии	Георге Акицей
МЕРИДИАНЫ	38	Ван Гог и Япония Казимир Малевич	Ана Михаэла Ефтимиу
		Европейская керамика	Павел Мокану
			Роксана Теодореску
	40	Румынское искусство в мире	

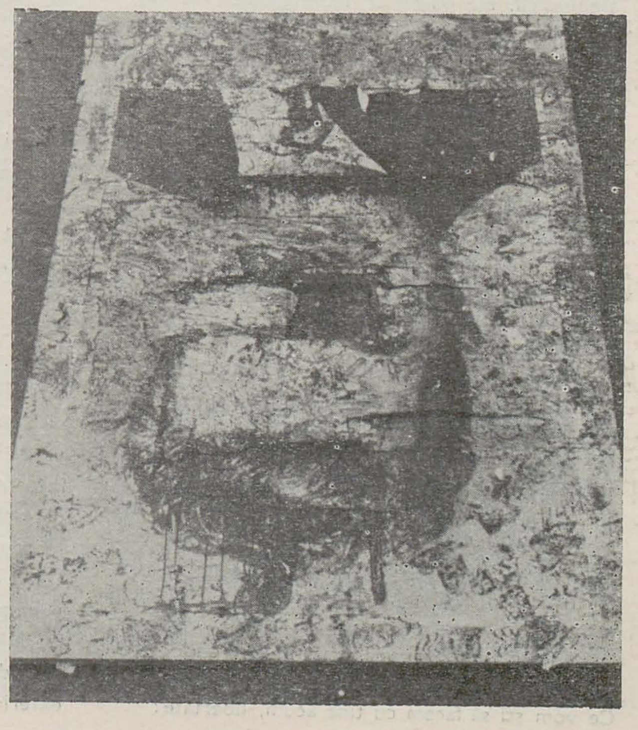
ОБЛОЖКА	I	Августовская ночь	Ион Никодим
	IV	Крепость — пчелиные соты	Марин Герасим

https://biblioteca-digitala.ro

semne ale revoluției







https://biblioteca-digitala.ro

solidaritate și încredere

ion sălișteanu

Arta, repusă în toate drepturile sale, va lua în timp (un timp grăbit de setea de afirmare și de euforia descătușării) chipul adevărat al sufletului și al puterii noastre.

Spiritualitatea românească, în constelația globală a participării, se va plia pe adevăr — prin vocea nuanțată a tuturor personalităților ei. Ceea ce e de înflorit va înflori — și ceea ce e de rodit va rodi. Intrat în atelierul meu, cu adînci cicatrici ale luptei din jurul Televiziunii, încerc să mă adun, să simt intrarea într-un alt timp al creației. Dar constat că nu știu să mă apropii de pînză, nu o știu atinge și încărca decît tot așa cum am mai făcut, că sînt același — cu toate pripelile și incertitudinile mele, poate chiar adîncite. Știu că voi lucra cu ardoare, deși asta nu va fi destul — și drumul e, ca mereu, plin de răspîntii. Singura cale care duce mai direct spre ceilalți este cunoașterea de sine, puterea de a nu ne lăsa deturnați sau mistificați. A venit ora firescului, momentul în care trebuie să ne oglindim condiția adevărată — și va urma, poate, o lungă perioadă de decantare și decelare a valorilor. Trebuie să învățăm să ne privim cu mai multă răbdare și toleranță, să descifrăm mecanisme străine individualismului excesiv și egocentrismului, să ne credem, să ne bucurăm de izbînda fiecăruia, și dacă cineva are de ocupat un loc în artă — oricît ar fi acest loc de uriaș — nu va putea atinge și disloca pe nimeni, dimensiunea entităților fiind nelimitată.

Revoluția noastră a schimbat brusc relația dintre semeni, a umplut spațiul dintre oameni cu ceva luminos, care a alungat teama, suspiciunea, incomunicarea. Obligația de a ne cunoaște cu adevărat este acum o prioritate socială urgentă. Pe temeiul recunoașterii valorilor și a calității participative, trebuie să ne reorganizăm profesional, tocmai pentru că o revoluție nu face din cel netalentat un geniu, din leneș — simbolul eficienței și nu marginalizează de la sine pe delator, pe nihilist, pe impostor, pe veleitar sau demagog.

Solidaritate și încredere, întemeiate pe recunoașterea evidentă a ierarhiei valorilor — este temelia culturală a unei țări.

Arta va ocupa locul pe care noi îl știm pregătit prin priceperea cu care ocrotim acele puteri ale binelui, ale iubirii, ale valorilor morale ce se răsfring în imaginea artistică — și care au luat locul sluțeniei, liniarității, orgoliului bolnav și nimicniciei, care contaminează fiecare gest, fiecare activitate culturală. Pregătind un uriaș maldăr de pînze, mă gîndesc la ce am de făcut, cu bucurie și speranță — și aștept ca România, îmbogățită cu toți fiii săi de preț, să dobîndească strălucirea pe care o merită, în lumea întreagă.

Lucrez, dar gîndul se întoarce mereu, cu uluire, la clipa de miracol, cînd străzile s-au umplut de mîntuitori cu sînge tînăr ridicat în cupele de cleștar ale neîndoielii, cu moarte pe moarte călcînd, la ora colindelor, a florilor dalbe de măr, anihilînd prin iubire, prin spontană solidaritate a non-violenței, o uriașă, diabolică mașină a distrugerii și a urii. Forța credinței, absența absolută, aproape inconștientă a alternativei, puterea fără margini a vieții au făcut ca mugurul să ridice și să spargă blindajul, logica răului — acolo unde totul era pregătit împotriva vieții, a mișcării și imprevizibilului.

Sărut încă o dată mîna copiilor noștri, răscumpărătorii.

Imaginea rămîne baricada noastră — și, dacă o merităm, se va încărca de noblețe.

Ce vom ști să facem cu tine acum, libertate?

pictura eliberată

mihai sârbulescu

A elibera pictura înseamnă a o repune în drepturile ei. Schimbarea unor servituți cu altele nu este eliberatoare: dacă pînă aici pictura era constrînsă întru slujirea unui partid, eliberarea ei nu poate fi o nouă subjugare. Căci, dacă eliberarea artei poate să țină, la un moment dat, de resortul politicului, libertatea ei atîrnă de o cu totul altă instanță — o instanță interioară care trebuie să vegheze, în egală măsură, și asupra politicului. Pictura nu-și are de slujit nici tînăra ei eliberare: clipa de renaștere nu exprimă renașterea, așa cum moartea nu reflectă moartea — ele fac să fie numai ceea ce trebuie *să fie*. Clipa eliberării picturii are de gîndit la ceea ce trebuie să fie pictura. Iar pictura nu poate fi decît ceea ce este și a fost întotdeauna: pictură.

În România ultimilor patruzeci și cinci de ani, s-a făcut, în ciuda opreliștilor, multă pictură bună. Această pictură trebuie continuată. Pentru că eliberarea nu este negație, ci adeverire; iar eliberarea adeveritoare debutează întotdeauna printr-o restaurare. A restaura înseamnă a elibera mai întîi ceea ce, în plină opresiune, era deja liber. Astfel, orice acțiune eliberatoare poartă în sine — în mod paradoxal — propria ei desfacere. În momentul în care survine eliberarea, activitatea ei trebuie să se îndrepte în mod firesc înspre propria sa desființare, altminteri ea se transformă foarte repede în silnicie. Eliberarea nu trebuie să facă mare caz de ea însăși, pentru a nu

ION NICODIM, Inimă

deveni o piedică în calea libertății. Sigur că, pe de altă parte, libertatea este poate ea însăși procesualitate, devenire: s-ar putea spune, atunci, că ea poartă cu sine la fiecare pas eliberarea, ca pe o trenă. Dacă este așa, atunci eliberarea este numai ariergarda libertății. Eliberarea vine întotdeauna la sfîrșit, ca recunoaștere a unei împliniri care o transcende. Eliberarea este sărbătorirea acestei împliniri. Sărbătoarea eliberării aduce, o dată cu euforia ei, un moment de grea cumpănă. Ea pune în balanță un sfîrșit și un început; or, pe această balanță, începutul atîrnă mai greu — de aici dificultatea deplasării lui, complicata strategie de a începe. Începutul are de urnit ceea ce, în interiorul sfîrșitului, abia începe. Acesta este și sensul restaurării pomenite mai sus: a elibera începutul din chiar lăuntrul sfîrșitului. Numai în felul acesta eliberarea face dovada faptului că nu este o «intervenție» exterioară, străină.

jurnal nocturn (fragmente)

mihai horea

«Oaia culcată sub stele face mai multă lînă decît oaia închisă».

(un cioban din Rășinari, aprilie 1979)

Locul artei: «între Fizică și Meta...»

Orice înțelegere înseamnă durere, rupere, naștere, demers... — și revenire.

Oricînd calitatea abolește cantitatea.

Pictura e contrast calitativ.

O suprafață, oricît de mare sau de mică, *nu ai voie* să o acoperi decît germinativ — prin fericita ta acoperire.

«Contrastul de intensitate» este un contrast cantitativ, vecin cu contrastul de valoare (închis-deschis).

«Contrastul de calitate» este egal cu el însuși. Posedă o forță internă modulatorie, care nu se supune modelării.

Ceea ce caracterizează arta modernă este *simultaneismul*. El este opus înșiruirii datelor, adică descriptivismului.

14.III.1977

Lumina este oricînd o stare preformată (la început a fost Lumina). Culoarea devine echivalentul formei, adică starea de lumină calitativă care precede apariția formei. «Culorile sînt arhanghelii luminii pe pămînt».

9.XI.1987

Cel mai mare principiu al picturii: Acordînd luminii calitatea, El obligă și umbra să se lumineze. (Chiar și în politică.)

Pictura este întîlnirea sau distanțarea unor tensiuni. Ceea ce *hotărăște* nu sînt extremele ci MEDIA — un anumit gri calitativ, mereu căutat.

Pînă nu se va instaura prioritatea minții față de simțuri, nu va fi pace în lume.

27.II.1979

Parcă mă apropiu de adevăr: modularea suprafeței, a liniei, a punctului duce spre întreg, spre cosmic.

5.III.1979

(doi ani și o zi de la cutremur)

Lucrînd întîlnești și depășești zădărnicia.

16.XII.1978

Arta are ca obiect regenerarea sensibilității — rezistența față de *alienare*.

Arta, ca și filosofia, duce spre o libertate interioară — prin ea poți valorifica libertatea exterioară.

6 august 1979

Numai sentimentul certitudinii fructifică !
Îndoiala e statică ! Naște o alienare.

Oriunde există certitudinea «trecerii», începe creația — Arta.

16 august 1977

Orice lucrare «în Bine» duce la dezalienare, la dezentropizare !

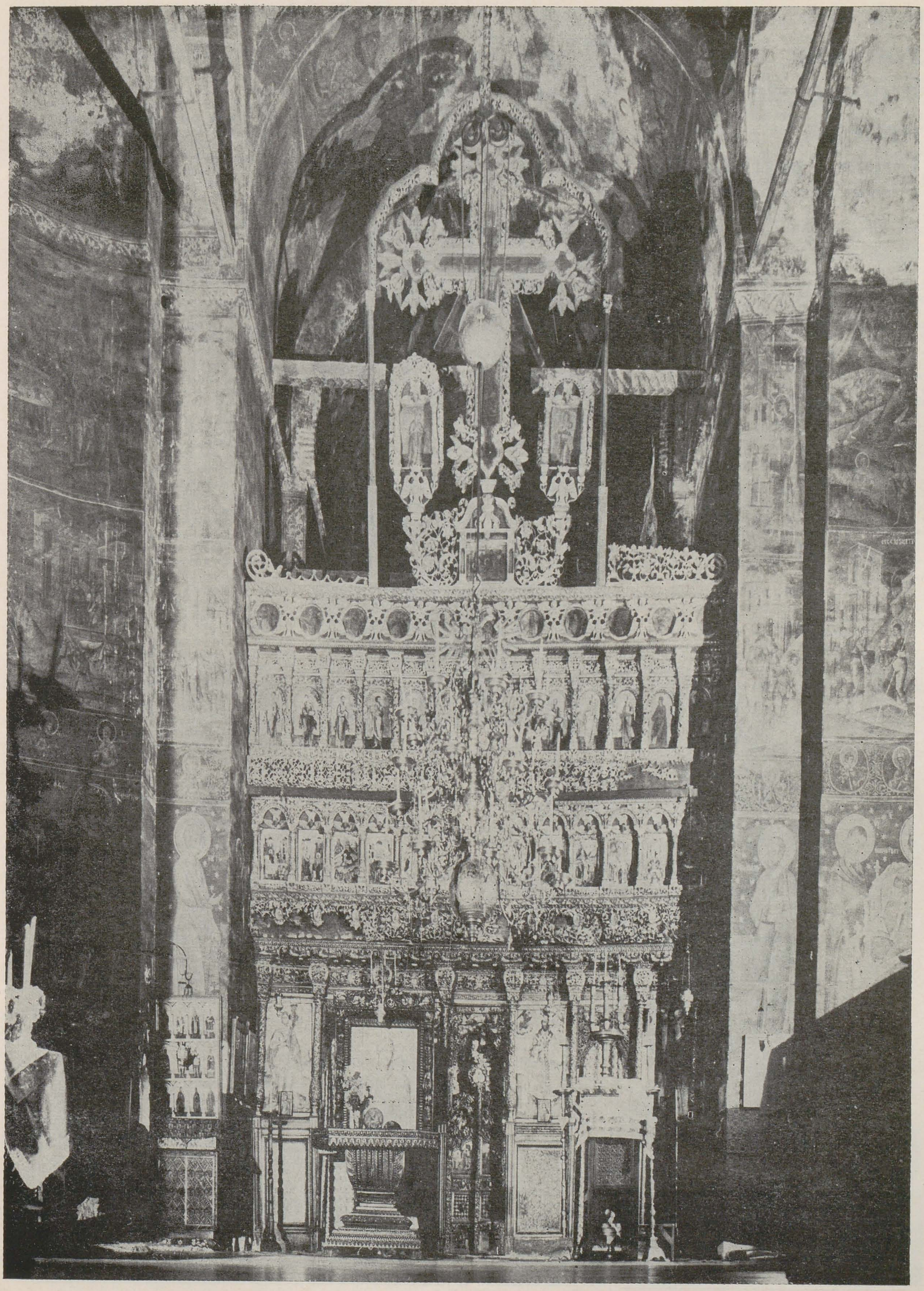
septembrie 1979

Dacă tinzi spre Centru trebuie să ai grijă de margine.
Nu există tendință spre margine !
Marginea naște eroi . . . sacrificiul.

Nu sîntem oameni decît în măsura în care «luăm aminte».

21. XI. 1979

https://biblioteca-digitala.ro



Hurez. Biserica mare

https://biblioteca-digitala.ro

românia la bienala de la veneţia (primele participări)

ruxandra juvara minea

Sub ochiul circumspect al cercetătorului de azi, obsedat de curriculum-uri şi retrospective, interesul ce-i îndemna pe artiştii români, încă din primii ani ai secolului nostru, să abordeze Bienala de la Veneţia, apare întru totul explicabil.
Aflîndu-şi originea în intenţia de a scoate arta şi, respectiv, cultura italiană din lîncezeala în care vegetau după încheierea Risorgimento-ului, obligînd tînărul stat centralizat la o repetată confruntare cu ceea ce se petrecea pe plan artistic în afara graniţelor sale, expoziţia veneţiană, programată în cele din urmă — după ce iniţial se preconizase o prudentă limitare la nivelul naţional — cu un profil internaţional stabil, îşi deschisese pentru prima dată porţile în 1895, cu tot fastul cuvenit, în aşa-numitele Grădini ale Castelului. La invitaţia Italiei, adăpostite la loc de cinste, alături de gazde, în Palatul Artei (Pro Arte), special construit în acest scop, răspunseseră atunci principalele naţiuni europene şi Statele Unite ale Americii.
Ediţiile următoare, riguros organizate, succedîndu-se din doi în doi ani, aduseseră manifestării — în pofida profilului bătrînicios de tip «salon oficial» ce i se reproşa — o netăgăduită faimă, o audienţă din ce în ce mai mare în lumea artistică din Europa şi chiar din afara ei, atrăgînd de fiecare dată un număr sporit de participanţi, dornici nu numai să dobîndească vreunul din premiile acordate cu destulă generozitate în final, dar şi să-şi vadă lucrările incluse în colecţiile de artă modernă ale Veneţiei, care se constituiau concomitent.
Ecourile acestor evenimente vor răzbate, desigur, şi în ţara noastră; din păcate, însă, prima tentativă de a stabili un contact autentic, o relaţie — dacă nu imediată cel puţin de perspectivă — cu Consiliul de conducere al Bienalei, nu va fi prielnică artiştilor români. Demersul întreprins în 1906 de sculptorul Fritz Storck s-a soldat doar cu amabilităţi protocolare. Motive întemeiate — printre care prima lipsa spaţiului, dar în realitate proiectul de a stimula edificarea pavilioanelor naţionale, menite să confere expoziţiei o nouă anvergură — amînau sine die o participare colectivă prin care artiştii români, reuniţi pe atunci în Societatea «Tinerimea artistică», ar fi putut să ne reprezinte ţara la Bienala veneţiană, încă din 1907, la cea de-a VII-a ediţie a ei. O ocazie ratată, deşi s-a vorbit totuşi despre România în cadrul acestei ediţii, datorită sculpturilor lui Fritz Storck, care fusese invitat în cele din urmă singur, cu două lucrări din bronz — *Bustul compozitorului Alfons Castaldi* şi o statuetă reprezentînd un nud feminin, intitulată *Pe gînduri* — ambele remarcate şi comentate elogios în cartea pe care criticul italian Vittorio Pica o va dedica respectivei bienale.

FREDERIC STORCK, Pe gînduri
FREDERIC STORCK, Portretul compozitorului Alfons Castaldi
DIMITRIE PACIUREA, Portretul pictorului Ştefan Luchian

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, Cap de copil (piatră)
CONSTANTIN BRÂNCUŞI, Cap de copil (bronz)

După acest debut, participarea României la expoziţia de la Veneţia încetează. Decepţia refuzului întîi, apoi complicaţiile reluării demersurilor — într-o perioadă în care politica abilă a diriguitorilor bienalei urmărea tocmai degrevarea palatului central, numit acum «Italia», de afluenţa invitaţilor, prin alocarea unor terenuri învecinate, în vederea construirii pavilioanelor naţionale — ar putea justifica inerţia ce se constată în această privinţă. Pe de altă parte, eforturile care le presupunea redeschiderea anuală a expoziţiilor «Tinerimii artistice», precum şi îndîrjita contraofensivă a celor «bine situaţi», din tabăra adversă, aflată în vederile oficiale conservatoare, vor duce inevitabil la sporirea compromisurilor, contribuind la dezbinarea subiacentă a «Tinerimii», la accentuarea profilului ei contradictoriu, pe măsură ce filonul autentic, viguros al artei româneşti se reliefa din magma tot mai amorfă şi stagnantă a epigonilor. Şovăielnică, incapabilă deocamdată să discearnă — între prestigiul consfinţit al Salonului cosmopolit şi avangarda independenţilor, neînţeleasă — calea proprie a artei naţionale, încă subordonată restrictiv stilului lui Grigorescu, critica lipsită de autoritate, adesea apanaj al amatorilor, va contribui şi ea la perpetuarea indiferenţei generale.
Edificatoare pentru climatul cultural al epocii sînt, în acest sens, disensiunile stîrnite cu ocazia participării oficiale a României — hotărîtă şi aceasta în ultimul moment — la Expoziţia internaţională de la Roma, organizată în 1911, cu prilejul împlinirii a cincizeci de ani de la unirea provinciilor italiene. În cele din urmă, se recursese, potrivit mentalităţii curente la acea dată, la obişnuita expunere bazată pe remarcabilele piese de artă feudală şi de etnografie, considerate mai adecvate acelei «Casa rumena» de inspiraţie ţărănească tradiţională (un pavilion ce reproducea în alte dimensiuni casa lui Antonie Mogoş din Ceauru, judeţul Gorj, care, demontată, fusese reconstituită identic în cadrul Muzeului de artă naţională, spre a exemplifica perfecţiunea arhitecturii de lemn autohtone). Inclusă totuşi în context, arta noastră modernă ieşise atunci la iveală doar cu cîteva tablouri reprezentative ale maeştrilor Gh. Tattarescu, Th. Aman şi N. Grigorescu, «întregind» atmosfera românească a ansamblului. Cît priveşte tinerii artişti, aceştia, eliminaţi în urma unor atacuri înverşunate din partea oficialilor, n-aveau decît să mai aştepte.
Efectiv, doi ani mai tîrziu, în 1913, o atitudine ceva mai îngăduitoare avea să facă posibilă inserarea unei expoziţii de artă modernă românească la cea de-a XI-a Expoziţie Internaţională de Arte Frumoase de la München. Secţiunea românească, ocupînd o singură sală a imensului Glaspalast, prezenta printre alţii şi pe cîţiva dintre «tineriştii» agreaţi deja în cercurile cunoscătoare ale protipendadei: Ip. Strâmbu, K. Loghi, A. G. Verona, Şt. Popescu ş.a. În final, acelaşi spirit retrograd, vag concesiv, în deciziile de premiere ale juriului: dacă se hotărîseră medalii de aur clasa a II-a pentru Luchian şi Steriadi, medalia de aur clasa I onora fireşte respectabila participare a lui G.D. Mirea. Deşi prezenţi în expoziţie cu lucrări de prim ordin, D. Paciurea (*Sfinx*, gips patinat) şi C. Brâncuşi (*Cap de copil*, bronz) trecuseră neobservaţi.
După război, axarea preocupărilor guvernamentale asupra consolidării structurii politico-economice a României Mari a exilat în plan secundar problema participării la expoziţiile de peste hotare şi, în consecinţă, a amînat printre altele şi reluarea demersurilor pe lîngă instituţia bienalei veneţiene, care-şi redeschisese porţile (zăvorîte după ediţia din 1914) în 1920, sub preşedinţia lui Giovanni Bordiga, secretar general fiind ales Vittorio Pica, renumitul critic cu vederi largi, specialist în arta modernă, care-l remarcase şi pe Fritz Storck în 1907, la cea de-a VII-a bienală.
În ţară, principalele societăţi artistice din Bucureşti — «Tinerimea artistică» şi «Cercul artistic», susţinute de oficialităţi şi acceptate de public — îşi reluaseră activitatea, deşi se văzuseră an de an tot mai aprig contestate de reprezentanţii generaţiei intelectuale maturizate în febra evenimentelor istorice, de artiştii doritori să impună autenticitatea noilor idealuri, respectul realităţii nedisimulate sub tentele edulcorate potrivit efuziunilor romantice. Cultul artei naţionale, preţuirea vestigiilor medievale, interesul pentru folclor, pentru arhitectura ţărănească, însufleţesc spiritele şi determină, în 1918, constituirea grupării «Arta Română», în expoziţiile căreia aceste idei îşi vor căuta împlinirea. Concomitent, contactul asiduu cu publicaţiile şi revistele occidentale, ecoul perturbaţiilor provocate de manifestările şi expoziţiile şocante ale avangardei artistice internaţionale — receptate adesea direct, cu prilejul călătoriilor în străinătate — aduc în atenţie şi tendinţele novatoare, proprii celei mai stringente actualităţi, deşi acestea vor fi primite cu o explicabilă rezervă, chiar cu o neîncredere ostilă, şi nu numai de publicul larg, ci şi de mulţi dintre tradiţionaliştii care îşi vor consolida convingerile pe necesitatea afirmării specificului naţional.
În aceste condiţii, solicitările privind prezenţa României la expoziţii renumite de peste hotare se înscriau în însăşi esenţa elanurilor patriotice şi culturale ale momentului, vizînd şi remedierea deficienţelor de propagandă ale statului, răspunzător de marginalitatea în care se situa arta românească în raport cu creaţia principalelor ţări europene, nelipsite din cadrul unor asemenea manifestări.
Problema necesităţii de a depăşi poziţia inerent periferică a artiştilor noştri apare desluşit încă din 1921, în corespondenţa dintre Şt. Dimitrescu şi N. Tonitza. Aflat pe atunci în călătorie de nuntă în Italia, Şt. Dimitrescu încerca să obţină o participare a României la Bienala de la Veneţia, în 1922, la ediţia a XIII-a, informîndu-l pe Tonitza asupra tentativelor sale. Deşi sceptic asupra eventualelor rezultate, răspunsul pictorului sublinia tocmai folosul pe care l-ar putea trage ţara noastră de pe urma unui pavilion propriu în cadrul prestigioasei expoziţii.
Asupra acestor aspecte, resimţind din plin regretul anonimatului nejustificat care plana asupra artei româneşti în străinătate, va insista şi Ştefan Popescu, în introducerea cronicii sale dedicate prezenţei României la cea de-a XIV-a ediţie a Bienalei veneţiene, unde — graţie unor repetate demersuri — ne înfăţişam în sfîrşit, în 1924, cu un ansamblu consistent de 106 lucrări (pictură şi sculptură), egalînd în amploare şi depăşind în importanţă — dincolo

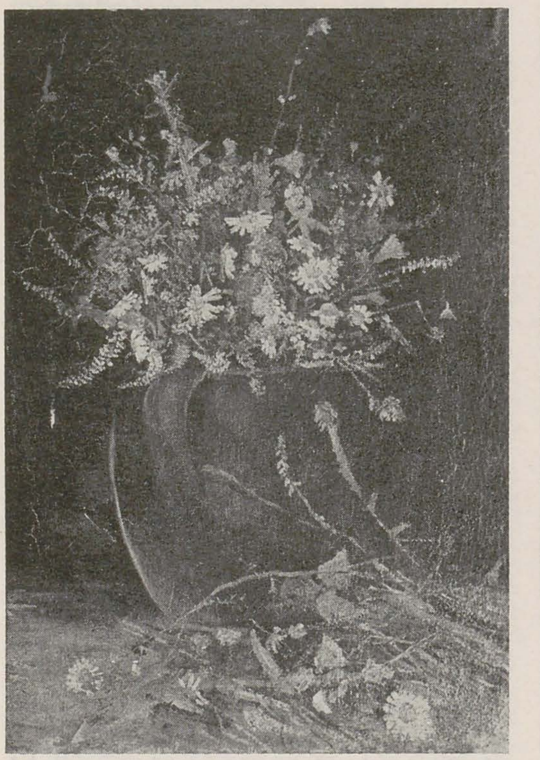
https://biblioteca-digitala.ro

de reproşurile motivate ce i s-au adus — selecţia atît de criticată care ne reprezentase la Expoziţia universală de la Paris, în 1900.
Şi în contextul instituţiei veneţiene, în acest răstimp, surveniseră destule incidente, iniţiative fecunde şi schimbări. Unul după altul, apăruseră noi pavilioane naţionale. Bienala a IX-a (1910) instituţionalizase obiceiul expoziţiilor personale omagiale şi provocase revolta adepţilor mişcării futuriste, încununată cu lansarea manifestelor « anti-Bienală », în Piaţa San Marco, în timpul discursului lui Marinetti. Imperturbabilă, instituţia bienalei părea să ignore în continuare manifestările avangardiste de pretutindeni, menţinîndu-se în aceeaşi prudentă rezervă, departe de excesele expresionismului, cubismului şi abstracţionismului, care-şi făcuseră pe rînd apariţia. Uzînd de independenţa care, prin statut, le permitea să decidă asupra artiştilor meniţi să reprezinte la bienală arta ţării lor, comisarii naţiunilor participante se orientaseră adeseori, după exemplul Italiei, al Veneţiei tradiţionaliste în special, spre arta aflată în asentimentul oficialităţilor şi al publicului larg. Pe măsură, însă, ce în importante centre europene, la Paris, Berlin, Dresda, ca şi la New York, curentele înnoitoare reuşesc să dobîndească o audienţă tot mai mare, depăşind limitele cercurilor intelectuale avizate, critici reputaţi, deveniţi comisari, vor strecura în expoziţiile din pavilioane — întîi sporadic, apoi din ce în ce mai hotărît — lucrări reprezentative ale artei moderne, asemenea selecţii apărînd adesea în avans faţă de cele vizibile în Pavilionul Central al Italiei. Încercarea lui Vittorio Pica de a strecura la Bienala din 1922, în Pavilionul Central, o expoziţie de sculptură neagră (33 piese), precum şi — în secţia italiană — o extrem de modestă retrospectivă Modigliani (12 picturi) va fi comentată fără menajamente, ceea ce motivează, în consecinţă, prudenta surdină adoptată la expoziţia din 1924.
Gazdele se profilaseră în principal pe prezentări individuale, oprindu-se asupra unor reprezentanţi ai mişcării « Valori plastici », adepţi ai severei rechemări la ordine ce se făcuse deja simţită şi în contextul agitat al modernismului european: pictorii Felice Casorati, Ubaldo Oppi, sculptorul Antonio Maraini ş.a. (Giorgio de Chirico era atunci prezent pentru prima dată la bienală, dar pierdut printre

mulţi alţii şi numai cu două lucrări). Tot în pavilionul central îşi găsise locul şi expoziţia grupului milanez « Novecento », reunind, alături de Mario Sironi, lucrările cîtorva dintre tinerii de la Cà Pesaro — galeria ce reprezenta pe atunci bastionul artei moderne veneţiene: Anselmo Bucci, Pietro Marussig, Achile Funi, Leonardo Dudreville, Gianni Malerba. Aceştia, convertiţi la descriptivismul amănunţit al « realismului magic », căutau înapoi în quatrocento argumente spre a « circumscrie mai bine drepturile purei vizualităţi ». Capitolul retrospectivelor releva, în schimb, cîteva dintre figurile marcante ale artei italiene de la finele secolului trecut şi din primul sfert al secolului nostru: realismul sever al lui Domenico Induno (proxim ca factură picturii lui Courbet), maniera dezinvoltă a lui Ugo Valeri (reprezentant de frunte al « scapigliaturii » — boemei — intelectuale a epocii), atmosfera elegiacă, « crepusculară », specifică peisajelor lui Pietro Fragiacomo, sau cea intimistă, discretă, proprie peisajelor lui Bartolomeo Bezzi — expoziţii totalizînd împreună 204 picturi, alături de care modesta retrospectivă Degas, alcătuită doar din 12 desene, se detaşa însă incontestabil.
Desigur, punctele fierbinţi se concentraseră şi acum preponderent în pavilioanele străine: la francezi — în expunere, lucrări de Bonnard, Valotton, Marquet, Forain, două sculpturi de Bourdelle, precum şi o variată şi remarcabilă prezenţă în secţiunea de grafică (« Bianco-Nero»), în timp ce o retrospectivă de 49 de lucrări fusese consacrată bretonului Charles Cottet, o pictură austeră, întunecată, de un verism dramatic pre-expresionist; la englezi se reliefau William Nicholson şi sculpturile tînărului de origine franceză Henri Gaudier Breszka; la belgieni, alături de Ensor, Laermans şi Permeke, Emile Claus, Oleffe, Opsomer şi o retrospectivă de pictură şi sculptură a fauve-ului Rik Wouters; şi, socotit fireşte evenimentul principal al bienalei, pavilionul Rusiei — abandonat în 1914 şi reocupat în mod oficial, în 1924, de U.R.S.S. — conţinînd o remarcabilă expoziţie de avangardă cu lucrări de Malevici, Tatlin, Rodcenko.
În acest context, expoziţia ţării noastre, amenajată cu multă grijă în pavilionul central (sălile 19—20), comisar general din partea Italiei fiind Gian Battista Bombardella, iar comisia organizatoare pentru România fiind formată din pictorul A.G. Verona şi prof. I.D. Ştefănescu — « ambiţiona să dea o icoană cît mai completă a stadiului în care se găseşte » şi cuprindea cîteva dintre piesele de referinţă ale artei româneşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din primele decenii ale secolului XX. Astfel, în catalogul general al bienalei se aflau menţionate, printre altele: *Vitré* şi *O stradă la Nicopole* de Grigorescu, *Natură moartă (Lişiţa)*, *Flori (Ulcica cu flori)* şi *Iarnă (la Barbizon)* ale lui Andreescu, *Flori (Gălbinele)* şi pastelul *În rugăciune* de Luchian, zece

https://biblioteca-digitala.ro

IOAN ANDREESCU, Flori (Ulcica cu flori)
IOAN ANDREESCU, Iarna la Barbizon
ȘTEFAN DIMITRESCU, Victimele războiului (Morții de la Cașin)
JEAN AL. STERIADI, Turc (cu bostan) — schița tabloului prezentat la Veneția în 1924
JEAN AL. STERIADI, Hamali în portul Brăila



lucrări de Petrașcu, printre care *La malul apei (Femeie pe țărmul mării)* și *Intrarea la Mănăstire (Viforîta)*, două *Naturi moarte* de Pallady, *Hamali din Brăila* și *Un turc (cu bostan)* ale lui Steriadi, *La cafenea (Terasa Oteteleșanu)* de Ressu, *Turcoaice la fîntînă*, *La Balcic* și cîteva *Peisaje de lîngă Dunăre* ale lui Șt. Popescu, *Victimele războiului* de Șt. Dimitrescu, *Portretul bătrînului actor* de Tonitza, două lucrări cu *Spălătorese* ale Rodicăi Maniu, o *Marină* de Ghiață, *Femeie bătrînă (Portretul Ameliei Kniest)* de E. Stoenescu, o *Gheișă* a lui Mützner, alături de Bunescu, Cecilia Cuțescu Storck, L. Grigorescu ș.a. Laolaltă cu respectabilii « oficiali », evident nelipsiți — G. D. Mirea și Costin Petrescu — au fost amplasați cu deosebită considerație și Loghi, Strîmbu, Vermont și Verona (cu mult admiratul *Isprăvnicel*). La sculptură, *Portretul unui pictor (Ștefan Luchian)*, *Sfinx* și *Himeră* — toate în bronz — ale lui Paciurea erau întovărășite de două *Capete de copil* — din piatră și bronz — ale lui Brâncuși, precum și de busturile monumentale *Sofocle și Eschil* (bronz) ale lui O. Han, doi *Centauri* de Jalea, *Prizonierii* de Medrea și *Capul de faun* al lui O. Spaethe.

Prezent la Veneția, Șt. Popescu va scrie apoi în presa românească a vremii: « cu toată modestia și rezerva necesară /. . ./ afirm că noi românii facem o figură demnă în concertul general, ne prezentăm onorabil ». Desigur, adăuga el, ne-am fi putut prezenta și mai bine dacă « particularii sau institutele la care s-a făcut apel ar fi consimțit să împrumute din lucrările mai importante ale artiștilor noștri » — căci, cu toate « intervențiile », n-a fost posibil să avem o sală retrospectivă Andreescu, Grigorescu, Luchian (se adunaseră doar șase pînze de Grigorescu, patru de Andreescu — plus *Pădurea* aparținînd prof. I. D. Ștefănescu, vîndută ulterior regelui Italiei — și două de Luchian). Șt. Popescu regreta, de asemenea, lipsa unor artiști precum Iser, Dărăscu, Theodorescu-Sion și reproșa selecția, care nu se oprise întotdeauna asupra « lucrărilor celor mai caracteristice » ale artiștilor prezenți. De altfel, într-un articol ironic pe marginea unui interviu cerut lui A.G. Verona, în care acesta declara a fi inclus — se subînțelege cu mărinimie — în expoziția de la Veneția și lucrările « acelor artiști influențați de manierismul străin, care este, sau mai bine zis a fost la modă », admițînd « chiar aberațiile deformărilor » — cronicarul (sub pseudonim, pictorul avangardist Sigismund Maur) se întreba la cine propriu-zis se referea comisarul României, la Loghi ori la Pallady, la Strâmbu ori la Brâncuși și dacă alături de prietenii săi — Loghi, Strâmbu, C. Petrescu, Ionescu Doru, și chiar de lucrările « Domniei sale », l-ar fi « încurcat oare atît de mult și Theodorescu-Sion, Iser și Șirato? ». Opiniile conservatoare ale comisiei și selecția lacunară permiteau astfel străinătății reflexia « reconfortantă »: « iată o țară fericită, a cărei artă nu mai este frămîntată de noile probleme de formă, volum, expresie, culoare, ce dau manifestărilor noastre aspecte de laborator activ și regenerator ». De menționat totuși că în amplul articol publicat în țară, pe care prof. I.D. Ștefănescu îl dedică evenimentului, se relevă faptul că deciziile « comisiei » fuseseră stabilite cu ajutorul unor consultanți: J.Al. Steriadi, Gh. Petrașcu și C. Ressu pentru lucrările de pictură, I. Jalea și O. Han pentru cele de sculptură.

Au fost, ce-i drept, lăsați la o parte nu numai cei deja amintiți în articolul lui Maur, dar și mai tinerii H. Catargi, V. Popescu ori Sabin Popp, precum și contestatarii reprezentînd avangarda românească, grupați în jurul revistei « Contimporanul » — M. Iancu, M.H. Maxy, V. Brauner, Militza Petrașcu, la fel cum nu se considerase probabil necesară prezența unor artiști precum C. Michăilescu ori Mattis Teutsch, deja cunoscuți în țară (Mattis Teutsch și peste hotare) prin expoziții personale de răsunet. Socotită la acea dată singura « excepție sănătoasă » pe fundalul veștejit al majorității expozițiilor vremii, nici gruparea « Arta Română » nu era prezentă la Veneția cu ceea ce ar fi putut oferi mai reprezentativ. Trebuie subliniat însă că selecția lui Verona eliminase concomitent și pe activii supraviețuitori ai « Cercului artistic », ca și pe mulți mediocri ai « Tinerimii artistice », ignorînd de asemenea majoritatea adepților Salonului de toamnă — de unde opțiunea sa judicioasă l-a extras din noianul insignifiant doar pe L. Grigorescu.

Mai puțin apt de a se implica în polemici — și în fond rămas pe pozițiile bătrînicioase ale « Tinerimii artistice », neaderînd la « Arta Română » și cu atît mai puțin interesat de excursul extremist al avangardei — Șt. Popescu aprecia totuși eforturile organizatorilor, « care au avut de îndurat lupte aproape epice pînă să vadă tablourile ajunse la Veneția și așezate pe ziduri », subliniind peremptoriu că această expoziție nu avea rostul « de a încuraja capriciul sau satisfacția artiștilor, ci marele interes

https://biblioteca-digitala.ro

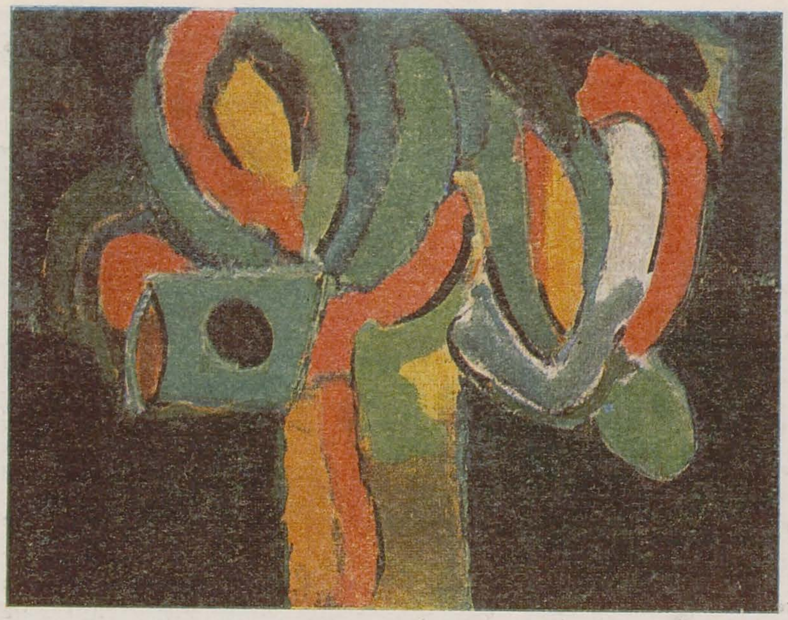
al țării de a lua parte la lupta internațională și pe terenul cultural/ . . .unde/ trebuie să intrăm în arenă, încrezători în posibilitățile noastre pentru viitor ».
Pe de altă parte, toleranța criteriilor valorice ale lui Verona apare explicabilă avînd în vedere atît constantele preferințe ale protipendadei — aspru incriminate de Arghezi și Tonitza — dar și comparîndu-le, spre exemplu, cu cele valabile concomitent în expozițiile internaționale ale Societății artiștilor francezi de la Grand Palais, unde triumfau încă Lucien Levy Dhurmer sau Louis Azéma, printre sute de alții întrecîndu-se în baigneuses și în tot felul de nuduri picante, în scene de gen și interioare burgheze, în portrete elegante și peisaje « au crépuscule », toate pictate cît mai verosimil, cu detalii cît mai abundente. Dincolo de intențiile inițiale de reîmprospătare, un climat similar se statornicise și la Société Nationale des Beaux Arts, care, deși se fălea a-i număra printre societari pe Maurice Denis și Henry de Varoquier, pe Bourdelle și Maillol, pe John Sargent, ignorase, începînd cu impresioniștii, aproape tot ce se abătea de la principiile realiste, iar în 1924 îi expunea pe obscurii Alphonse Etienne și Dinet, alături de Kees Van Dongen, și oblăduia reputația aceluiași Albert Bartholomé ce întrunise sufragii unanime la Expoziția internațională de la Dresda, din 1901, întovărășindu-i *Femeile în lojă* cu pretențioasele grupuri statuare ale lui Paul Trubetzkoy, celebrul sculptor din aristocrația italiană.
De altfel, și comentariile străine, consacrate atunci participării românești la Veneția, reflectau aceeași mentalitate înrădăcinată, drept care ele decepționează prin superficialitate. Cronicarul bienalelor dinainte și de după război, Arturo Lancelloti, va fi și de această dată darnic în elogii literaturizante la adresa genului de artă atît de mult gustat în epocă — de la « micul nud decorativ de femeie / . . ./ oferit cu grația obișnuită » de americanul Frederik Carl Frieseke, la lucrările suedezei Anna Boberg — « una dintre cele mai mari artiste în viață », de la *Femeile în grădină* ale belgianului Auguste Oleffe, acest « admirabil pictor », la *Fetița pe malul mării*, « într-o extrem de fină simfonie de lilas-uri », a francezului Paul Chabas ș.a.m.d. Acceptînd oarecum infiltrațiile impresionismului în prozaica materialitate a realismului burghez, circumspect însă față de postimpresionism, Lancellotti devine francamente ostil expresionismului frust al unui Permeke — *Logodnicii* i se înfățișează « cu desenul și atitudinea lor grotescă, cu cromatica lor pămîntie » — și în general oricăror « orori avangardiste ». După părerea sa, selecția României e « de mai mică importanță ». Cu tonul superior ce-i este propriu, el evidențiază totuși — de remarcat prioritățile — cîteva lucrări « notabile »: « un frumos portret de tînără femeie » al lui Loghi, « două frumoase efecte de lumină » ale lui Strâmbu, o « bine caracterizată figură de bătrînă » a lui Stoenescu; de asemenea, îi plac *Florile* lui Verona. « Imensa » pînză cu hamali a lui Steriadi (premiată la München, în 1913) e « pictată într-o frumoasă luminozitate », în timp ce marea pînză a lui Ressu îi apare în « culori livide », iar dintre cele două lucrări ale lui Luchian, apreciază *Rugăciunea*, doar pentru « fervoarea sentimentului religios »; manifestă, de asemenea, un oarecare interes pentru « rafinatele flori, evantaie, amfore, pălării . . . » ale lui Pallady, pentru « potîrnichea (!), vasele cu flori și un delicat peisaj de cîmpie înzăpezită » ale lui Andreescu, pentru « solemnul car tras de boi albi » al lui Grigorescu. Remarcă și « figurina de gheișă » a lui Mützner și cîteva « lucrări bune » care onoraseră atunci expoziția românească — aprecieri orale datorate unor personalități proeminente precum Ugo Ojetti, Vittorio Pica ori Léonce Bénédite (comisarul secțiunii franceze, conservatorul Muzeului Luxembourg) — articolul menționat reproduce cuvintele ultimului, dictate lui I.D. Ștefănescu: se remarcă prezența artistică impunătoare, seriozitatea care se vede « mai pretutindeni » în lucrările pictorilor, unde problemele artistice sînt urmărite cu inteligență reală, iar « anumite stîngăcii alternează cu stăpînire, știință și meșteșug »; edificator, punctul de vedere tradiționalist răzbate și aici: « Și toate acestea în ansamblul expoziției de la Veneția, unde virtuozitatea și stăpînirea de meșteșug se exercită de multe ori pentru ele înseși, nu închid nimic și ajung uneori supărătoare ».
Cît privește premiile ediției 1924 — cum marile medalii de aur fuseseră suprimate încă din 1909, în favoarea achizițiilor municipale de opere pentru Galeria de Artă Modernă de la Cà Pesaro — rămăsese să de atribuit doar premiile speciale, premiul Gazetta di Venezia, premiul Marini-Missana și premiul Fundației Revedin, iar acestea revin îndeosebi italienilor.
După expoziția din 1924, România va absenta de la Veneția pînă în 1938, cînd, o dată cu Iugoslavia, țara noastră va dobîndi și ea propriul său pavilion, construit pe terenurile din Isola Sant-Elena. Pînă una alta, în țară, evenimentul redeschiderii Salonului Oficial, cu o condescendentă toleranță față de toți artiștii, urma să domolească animozitățile și să reunească forțele risipite, spre folosul general al artei românești. O ambițioasă tentativă a inserării mișcării noastre de avangardă în miezul revendicărilor moderniste are loc cu cîteva luni mai tîrziu, la 20 noiembrie 1924, în Sala Sindicatelor Artelor Frumoase, o dată cu inaugurarea expoziției internațio-

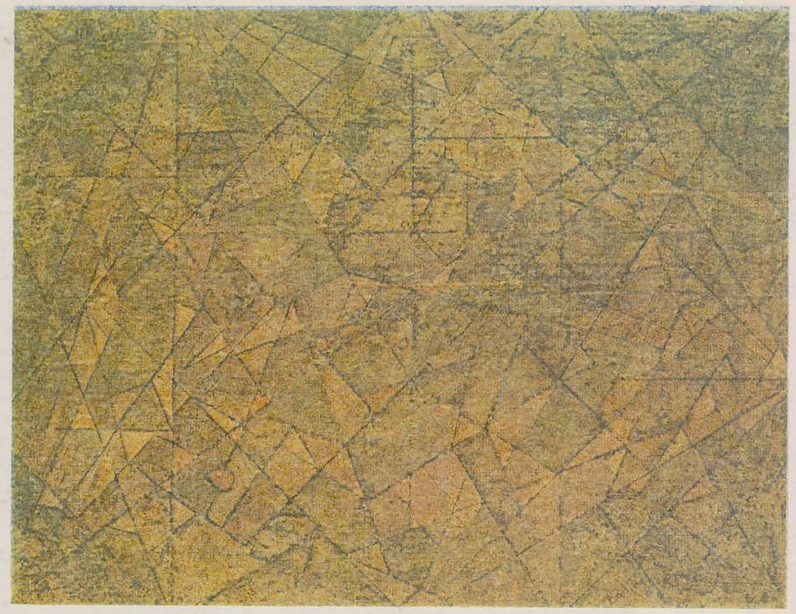
de Șt. Popescu și Petrașcu — pe acesta din urmă apreciindu-l totuși în mod special pentru « paleta sa substanțială », cu darul de a « însufleți tot ceea ce pictează ». Sculptura, însă, trece iarăși complet neobservată.
Cu toate acestea, pentru țara noastră rezultatele se dovedeau mulțumitoare. Dintr-o notiță publicată în revista ardeleană « Transilvania » — deși informațiile privitoare la numărul și numele artiștilor expozanți la Veneția conțin și unele erori — aflăm despre succesul deplin al secțiunii românești, despre faptul că regele Italiei « s-a întreținut mult cu aranjatorii expoziției » și că ar fi reținut cinci lucrări, « printre care *Iarna* lui Verona și o pînză de Andreescu » (în realitate e vorba despre lucrarea din posesia lui I.D. Ștefănescu, *Pădure*, care s-a pierdut ulterior). De asemenea, *Bustul lui Eschil* de O. Han se pare că fusese reținut de Academia de Artă Modernă din Veneția, iar *La Balcic* de Șt. Popescu, de Muzeul Luxembourg din Paris (de fapt, este vorba despre una din lucrările pictate *La malul Dunării*). Dintre considerațiile elogioase

nale a grupului din jurul revistei «Contimporanul»: V. Brauner, M. Iancu, M.H.Maxy, Mattis Teutsch, Brâncuși și Militza Petrașcu, alături de Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, Kurt Schwitters ș.a. Și chiar dacă avangarda nu va avea, în fond, decît o audiență limitată, perturbațiile pe care ea le declanșează în cercurile intelectuale, ideile noi pe care le vehiculează vor determina o considerabilă lărgire a orizontului cultural. Dînd curs invitației formulate verbal la Veneția de Léonce Bénédite, în 1925, țara noastră deschide la Paris, la Musée du Jeu de Paume, o admirabilă expoziție de artă românească veche și modernă, expoziție ce va fi urmată în curînd de altele, tot atît de profitabile bunului renume al României.

CAMIL RESSU, Terasa Oteteleșanu
EUSTAȚIU STOENESCU, Femeie bătrînă (Portretul guvernantei Amélie Kniest)
SAMUEL MÜTZNER, Gheișa

https://biblioteca-digitala.ro





despre spațiu, culoare și lucru

ioan horga

Ousiades: Nu ți se pare, iubite Hyphoron, că această obsesivă hipertrofie a lingvisticului ar putea înlocui cîndva interesul nostru pentru « reitatea », pentru accepția de « lucru », de existență reică a culorii; cu alte cuvinte, că vorbim enorm despre virtuțile comunicaționale și simbolice ale pigmentului și prea puțin despre lucrul-pigment ca *sine* în raport cu spațiul și formele?

Hyphoron: Dincolo de adevărul — oricum parțial — al observației tale, suspectez în ea o subțire strategie, un soi de mascată provocare.

O: Provocare e prea mult spus; mai degrabă o glumă pedantă, pentru buna funcționare a căreia îți propun să stabilim de la început cîteva modeste delimitări.

H: De pildă?

O: De pildă, privind cunoscuta situație antitetică a spațiului față de forme. Să convenim că prin ceea ce numim spațiu al culorii și formelor înțelegem în fond nu o formă mai cuprinzătoare (un pește mare care înghite pești mai mici), ci un lucru *opus* formei, un fel de antiformă care, deși înconjurînd-o și pătrunzînd-o, se constituie ca diferență, ca opoziție, ca negativitate a pozitivității ei naturale. Observă că acest spațiu e parcă dinadins făcut numai din atribute antiformale, el e permeabil, inconsistent, imperceptibil în sine (altcum decît prin forme), virtual, asubstanțial, amaterial, aconturat; el este — oricum l-ai lua — un invers-decît-forma, în care caracterul de actualitate, de *prezență* devine prin răsturnare: virtualitate, inactualitate, neprezență, potențialitate pură, permeabilitate.

H: Vorbim, totuși, toată ziua de un spațiu tridimensional sau bidimensional, iar după Einstein, de unul quadridimensional, ceea ce, la un loc, implică o condiție formală intrinsecă.

O: Nu implică pur și simplu, ci *este* această condiție formală, adică o realitate în care forma, ca relație cu sine și cu alte forme, se poate defini. Numai că, fiind o ospitalieră gazdă producătoare și ordonatoare de forme, spațiul tău tridimensional — iartă-mi locul comun — nu e o entitate formală în sine, ci o *falsă* formă, o *fantomă*, o aprezentă și aconcretă « locuință » de tridimensionalități active, concrete, prezente, material străine de el. El e antiformă, întrucît conține infinit toate virtualitățile formei, dar ca pe un « străin », ca pe un negativ al său; întrucît nu are o *exterioritate* a sa, vis-à-vis de formă și, în general, e esențialmente lipsit de exterioritate concretă (îl putem defini chiar ca fiind un lăuntru, o *interioritate* pură, care tinde să ne tragă în ea); în plus, întrucît presupune forma nu în statornica ei solitudine structurală, ci în *relația* ei cu sine și cu ne-sine, deci nu numai ca formă *oprită*, dar și ca *formare*, ca metamorfoză posibilă, ca extrapolare și negare de sine.

Vorbind despre Eros, preoteasa mantineeană Diotima spune (ne asigură Platon) că nu e nici zeu (nemuritor), nici muritor, ci un Daemon suspendat între zei și oameni, mai etern decît zeii și mai efemer decît muritorii, mai puternic decît primii și mai fragil decît ceilalți, aproape de Olimp, pentru pămînteni, și mai aproape de pămînt, pentru olimpieni. Ei bine, culoarea nu e nici spațiu, nici formă, fiind în amîndouă: ea e un *Daemon*.

H: Adică o situație interstițială anevoios definibilă.

O: Nicidecum definibilă, mai mult descriptibilă ca ipoteză. Locuind într-un interstițiu, adică într-un ne-loc, daemonii nu stau — existențialmente vorbind — locului, nu așteaptă nemișcați să vină un fotograf teoretic să-i pozeze. Nu uita că ființele astea sînt foarte mobile — chiar dacă uneori de o mobilitate tainică — și că au un nemaipomenit dar al metamorfozei. Să presupunem acum un imposibil spațiu fenomenologic real, transparent, permeabil, inconsistent, astructural, incolor, în care putem « scrie » plutitoare ideograme figurale. În această fluidă *interioritate fără trup*, închipuiește-ți că *aruncăm* deodată culoare, culoare care cuprinde (pătrunde) întregul ecran, colorîndu-l.

H: Ca un fel de « materie ».

O: O materie care adaugă inițialei permeabilități o măsură contradictorie de impermeabilitate, « inconsistenței » genuine — o anume consistență, indefinirii abstracte — o infinitate concretă, transparenței — o antitetică, relativă opacitate ș.a.m.d. Între spațiu și formele care îl locuiesc se petrece acum, stimate Hyphoron, prin harnica mediere a lucrului-culoare, un adevărat du-te-vino de treceri reciproce simultane, prin care fiecare « partener » de joc încearcă să se clădească pe sine în celălalt. Ca spațiu, culoarea tinde să destrame forma, asumînd-o (ca la impresioniști și la unii abstracționiști lirici); ca formă, culoarea tinde să capteze spațiul (ca, în chipuri diferite, la fovi, expresioniști figurativi, abstracționiști geometrici)*. Ianus-iană, cu două măști opus orientate, materia noastră e una astructurală (altfel decît prin extrapolare sau pluralizare), infinită și continuă (altfel decît prin ruptură impusă sau prin oprirea gestului exterior al etalării ei), pur calitativă, respectiv acantitativă (altfel decît prin raportarea ei la o scară tonală); un verde mai deschis nu e mai puțin verde sau *alt* verde, ci doar un alt ton al aceleiași culori), relativ impermeabilă sau relativ opacă, antitetic extensivă, cu impulsul expansiunii (ca formă), și interiorizantă, cu impulsul cuprinderii în sine (ca spațiu) ș.a.m.d. Materie fiind, culoarea picturală este în speță o materie-energie, o realitate tensională care exprimă nu stări oprite, ci tendințe, drumuri latente abia ținute în frîu. Celebrele construcții de culoare cézanniene, cu celebrul lor « aer » de încremenire intensă, sînt mai puțin simple agregări de stări posturale calme și mai mult montaje de tensiuni gestante.

H: O clipă, te rog! Spui că faimoasa ta culoare e astructurală, înțeleg că datorită caracterului ei necompus, omogen. Și, totuși, în ciuda lipsei ei de trup structural, a paradoxalei ei informități-omogenități, există în ea o neomogenitate funcțională, o nesimplitate a acțiunii ei vizuale, în același timp spațială (ca ne-formă) și formală (ca spațiu solidificat, devirtualizat).

O: Nu « în același timp », ci în timpi diferiți. Culoarea nu acționează instantaneu ca spațiu cromatic și ca formă, ci *cînd* ca spațiu, *cînd* ca formă, într-o alternare strînsă, tasată, e drept că imperceptibilă ca atare (sau perceptibilă înșelător ca instantaneitate). Diversitatea ei dihotomică, Hyphoron, nu e spațială, ci temporală; în acest galben există nu o singură culoare, ci două; două galbenuri diferite ca scenariu: un galben formal, care aparține *prezentului* și e prezență (forma fiind prin excelență prezență, produs al unui prezent), ceva care *vrea* mereu să expandeze, să iasă din limitele ei obiectuale — și un galben spațial, care aparține unui aprezent, unui totdeauna sau oricînd sau cine-știe-cînd și care, plin de virtualități și așteptări somnolente, ne cheamă în el. În materialitatea « unitară » a culorii întîlnim astfel un dublu impuls energetic, pe care nu o dată îl resimțim — conștient sau nu — ca pe o ascunsă conflictualitate daemonică.

H: O omogenitate, așadar, care ascunde o eterogenitate doar amînată, o așteptare a pluralității, a relației constructive. Ce zici, ne oprim o clipă la funcția relațională, eminamente sociabilă a lucrului-culoare, la « divanul » culorii cu culorile și încă neculorile?

O: De ce nu? E doar (știm amîndoi) inevitabil.

H: Aștept atunci să-mi spui că întrevezi două feluri (eventual tot temporale) de relație cromatică structivă.

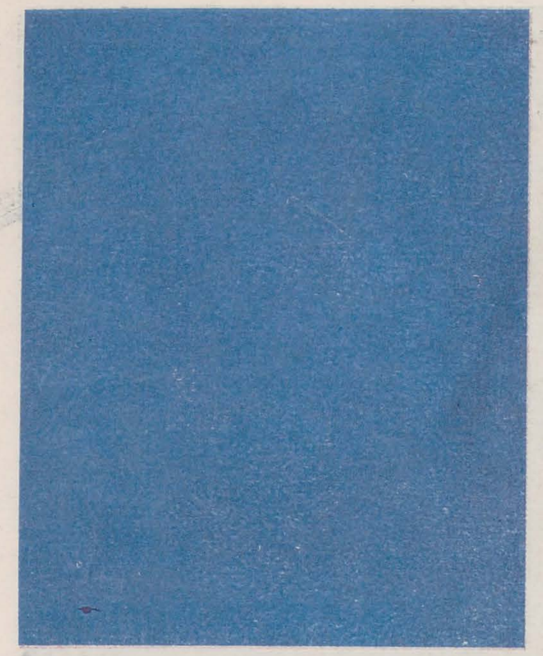
O: Îmi pare rău, dar întrevăd trei:

— primul tip de relație este prin *discontinuitate*, prin alternarea planului cromatic cu golul ontic de culoare, a prezentului culorii cu aprezentul ei spațial, cu ficțiunea sau absența ei activă (o asemenea absență activă de culoare ar fi tonalitatea sau conturul sau « scriitura » liniară);

— al doilea tip presupune relația culorii cu pluralitatea ei *în* culoare. Așa cum acceptăm că negrul și albul pot conține (și conțin) toate culorile ca actualitate, ca manifestare plină, zgomotoasă a lor, în egală măsură intuim că fiecare culoare conține idealmente toate celelalte culori ca virtualități, ca zgomote latente, « tăcute » ale lor, altfel spus că în fiecare culoare « vedem » posibilitatea vie a dialogului ei cu fiecare altă culoare, deci că în jurul fiecărei culori se află o mulțime de țesături de relație imaginare, invizibile senzorial, dar puternic vizibile mental;

— al treilea tip presupune intervenția unei acțiuni constructive din afara culorii, din « spatele » culorii (inerte), ca o agresiune regizorală executată de un regizor — uman sau conceptual, personal sau apersonal — mereu *prea* autoritar și *prea* bine-știutor.

https://biblioteca-digitala.ro



De altfel, ramificata vocație relațională a culorii ca lucru se manifestă nu doar în dramaturgia matematizantă a construirii, ci și într-o puzderie de aponderale afinități, sinestezii, simpatii, întîlniri ipocrit întîmplătoare ale culorii; de pildă, cu mișcarea temporală a luminii aeriene, cu gestualitatea pictării (ca impuls, frecvență, formă, ritm al pensulației), cu linia curbă, sfericitatea (marii coloriști, ca Veronese, Tintoretto, Velasquez, Rubens, Delacroix, Renoir, Cézanne, au iubit curburile și au practicat asiduu formele lenticulare, rotite — uneori, ca la Rubens, pînă la croirea de arhitecturi paroxistice, policentric-centrifugale), dar aici mica noastră glumă didactică despre reitatea culorii se încheie, din păcate. Dacă ar continua, mă tem că mi-ai cere drept concluzie o utopică definiție neglumeață a lucrului-culoare, ceea ce...

H: Poate, totuși, încercăm una oricît de lapidară, fie și liberă de servituțile temei.

O: Numai dacă promiți solemn că nu vei pretinde nici o explicație în plus.

H: Promit solemn. Voi tăcea ca un pește japonez.

O: Să spunem atunci că ea, culoarea, e o privire tautologic întoarsă spre sine, care se privește într-o nesfîrșit alternativă cuprindere (captare) de sine și despărțire de sine.

H. Stai puțin !
O: Ai promis !

---

*) *H:* În neobosita oscilație daemonică a culorii între spațiu și formă, găsim desigur și excese, patologii ilustre.
O: Evident, există o patologie cromatică a *spațialității* (la Mondrian și geometricii De Stijl-ului, de exemplu, la care « aparatul » integrator e covîrșitor preponderent față de integrat, pe care îl dizolvă aproape, ca individualitate), ca și o patologie a *formei* (la informali, de pildă, la care hipertrofia anarhică, extrem de « liberă » a petei formale tinde să se substituie spațiului integrator, anulîndu-l).

culorile culorii

mihai sârbulescu

Se spune « culoare », dar se subînțelege « culori ». « Culoare » nu există nicăieri în natură; ceea ce se poate vedea sînt « culori », la plural. Un perete alb, de exemplu, este alcătuit dintr-o mulțime nenumărată de alburi care își dispută fiecare dreptul la existență. Aceasta deoarece culoarea se disociază în termeni de opoziție — ceea ce înseamnă că ea se citește în interiorul unui raport. Culoarea survine ca într-o luptă, în confruntarea termenilor de opoziție. Doi termeni care se opun se caracterizează prin aceea că circumscriu un spațiu fix, precis delimitat: astfel, culoarea este o funcție a intervalului. Doi termeni care se opun presupun existența unui al treilea, median. « Este imposibil să combini două lucruri fără un al treilea. Este nevoie de o legătură între ele care să le unească » — spuneau anticii. Cînd spui « culoare », ai în vedere mai ales acest « al treilea », un element tranzitoriu, ceva care unește și totodată dezbină. Dar, în concretul picturii și al lumii, culoarea este un factor triadic. « Compoziție » se cheamă, mereu, instabilitatea din interiorul acestei triade. Triada pe care o presupune culoarea — orice culoare — trebuie văzută ca o vietate în mișcare sau ca un perpetuum mobile; tocmai această mișcare aduce în sînul culorii elementul « timp ».

Dar mișcarea poate să dorească odihnă, timpul să devină eternitate. Pictura tradițională exclude însă repausul absolut. Aceasta deoarece « culorile » exclud « culoarea », adică o împart în nenumărate, așa cum acele nenumărate alburi de pe perete desfid singurul alb aparent al acestuia. Or, multiplul nu se poate odihni în risipirea și agitația lui.

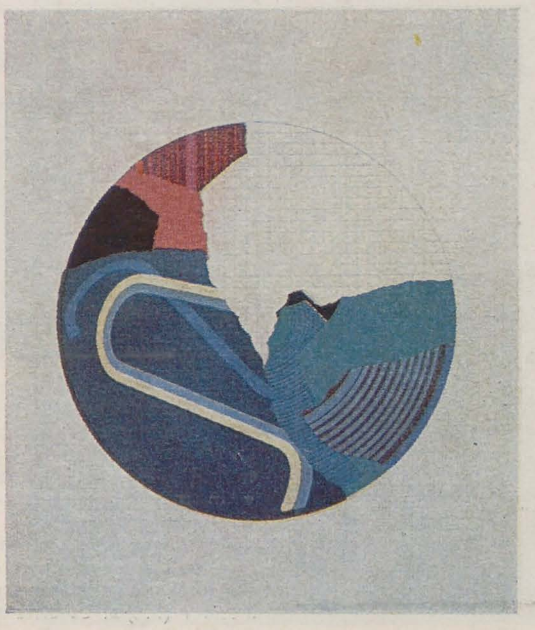
Aceasta a fost problema lui Yves Klein, în cercetările sale asupra culorii: ieșirea din multiplu, din mișcare, din timp. Ceea ce echivala cu ieșirea din *concretul culorii*. Albastrul « imaterial » al lui Klein a fost o experiență pur conceptuală; ea reprezintă singura (posibilă) evaziune în abstract a culorii, cunoscută de istoria artelor. Ea reprezintă însă totodată o ieșire *din* istoria artelor, Klein realizînd ceea ce și-a propus: « Le dépassement de la problématique de l'art ». Un albastru pe care să-l « vezi » numai cu mintea, de care să te lași impregnat și care să te elibereze de închisoarea formei. Căci pentru Klein, forma era numai o închisoare, iar raportul de culoare, un sistem de gratii care ferecă abuziv un interval, adică viața concretă a culorii. Albastrul lui Klein nici nu este de fapt o culoare — el nu mai este nici măcar « une chose », în sensul lui Duchamp. Din acest punct de vedere, Klein reprezintă un vîrf al creației anti-retiniene, adică al artistului care se adresează ochiului doar ca minte și operei doar ca suport.

Dar culoarea este *și* altceva decît numai suport, are un « în sine » nedezlipit de corporalitatea ei. Acest « în sine » se adresează *anume* retinei și se adresează retinei fixînd-o *anume* într-un interval — adică în spațiul a ceea ce pictorii numesc un raport de culoare. Iar în fața unui raport de culoare nu trebuie să-ți imaginezi nimic, nu trebuie să închipui cu mintea cine știe ce; dimpotrivă, trebuie să o lași pe aceasta să se întrupeze aici, în perisabilul a ceea ce se vede cu ochiul. Pentru Klein, albastrul era *doar* un prilej de trecere dincolo, ceva fără valoare proprie, ceva de care te poți chiar lipsi — dovadă că, în ultimă instanță, el renunță cu totul la panourile care deja nu mai erau tablouri. « Tablourile nu sînt decît ,,cenușa'' artei mele », scria Klein în 1959. Pînă la urmă, el a socotit că cel mai corect ar fi să « risipească » de tot această cenușă. Opțiunea lui Klein este aceea a unui pictor care, într-un fel, încetează să mai fie pictor. Căci, pentru pictorul tradițional, culoarea — și opera în general — nu este doar un pretext pentru trecerea *dincolo*, ci și o modalitate de rămînere *aici*. Artistul nu face decît să reconcilieze pe *acolo* cu *aici*. Aceasta poate fi, în fond, lecția unei simple culori: trinomul ei desparte, dar și împreună extremele (« contrastul »), în cuprinsul unui singur interval (« pasajul »). Rămînerea « aici » pe care o propune concretul culorii implică însă o notă de provizorat. Aceasta deoarece mișcarea din interiorul trinomului nu contenește; cu alte cuvinte, un raport de culoare reprezintă instabilitatea însăși. Ceea ce înseamnă că pictorul nu se poate « fixa » nicăieri în interiorul acestuia: un raport de culoare « bine găsit » nu este niciodată ceva definitiv, el este mai mult un popas, o oprire în loc în vederea purcederii înspre alt drum. Așa se întîmplă că și culorile au o istorie a lor, înăuntrul istoriei artelor: istoria unui roșu sau a unui galben, de exemplu, care se caută pe sine într-o mulțime nenumărată de chipuri. Pictorul propune, așa cum propune fiecare colțișor de natură, noi culori ale culorii; dar fiecare nouă « culoare » nu se dovedește a fi, în fond, decît un nou « pasaj », adică o altă trecere în nenumărate.

Această călătorie a pictorului de-a lungul culorilor unei culori are o lentoare nesfîrșită, care transformă graba de a ajunge la capătul drumului, deci la culoarea « ultimă », într-o amînare mereu reînnoită. Întreaga istorie a culorilor — ca orice istorie, de altfel — este un fel de a amîna, adică o zăbavă care precede fără măsură întîlnirea finală cu vreo culoare finală. Căutarea unei culori echivalează, astfel, cu o odihnă în mijlocul drumului, în plin mers, în deplină agitație a multiplului. Pictorul este un pelerin care poposește la răscruci — pentru el, orice culoare este o răscruce, adică o oprire în loc însoțită de tentația unei ramificate purcederi mai departe.

Așa se face că un raport de culoare « bine găsit » reprezintă, în fond, contingența însăși. Pictorul caută culoarea în interiorul unui raport, iar culorile pe care le întîlnește în intervalul pe care îl presupune un raport pot fi tot atîtea puncte de oprire sau de plecare. De aceea, culorile pe care le propune un pictor sînt numai exemple de culori: *acest* roșu sau *acest* galben sînt *așa*, dar puteau fi și *altfel*... Caracterul gratuit al așezării în concretul culorii vădește tocmai că pictorul rămîne un căutător — lucrul său este ca respirația, se oprește de fiecare dată numai în vederea pornirii înspre alt drum.

« Care este culoarea pe care o preferați? » — a fost întrebat Cézanne. « Armonia ansamblului », a răspuns el. Dar orice culoare este un ansamblu alcătuit din nenumărate părticele, un ansamblu în interiorul căruia domnește un du-te-vino fără sfîrșit, un glissando pe care ochiul alunecă într-o risipire. Ansamblul unei culori se compune din multe culori, care deturnează înaintarea către « culoare ». Pictorul rătăcește ca într-o pădure, fiecare culoare îl trimite către o alta: mereu într-o parte sau într-alta, niciodată înainte. Astfel începe el să întrezărească sensul unei totalități — al « ansamblului ».



p. 12

ION PACEA
MIHAI HOREA

p. 13

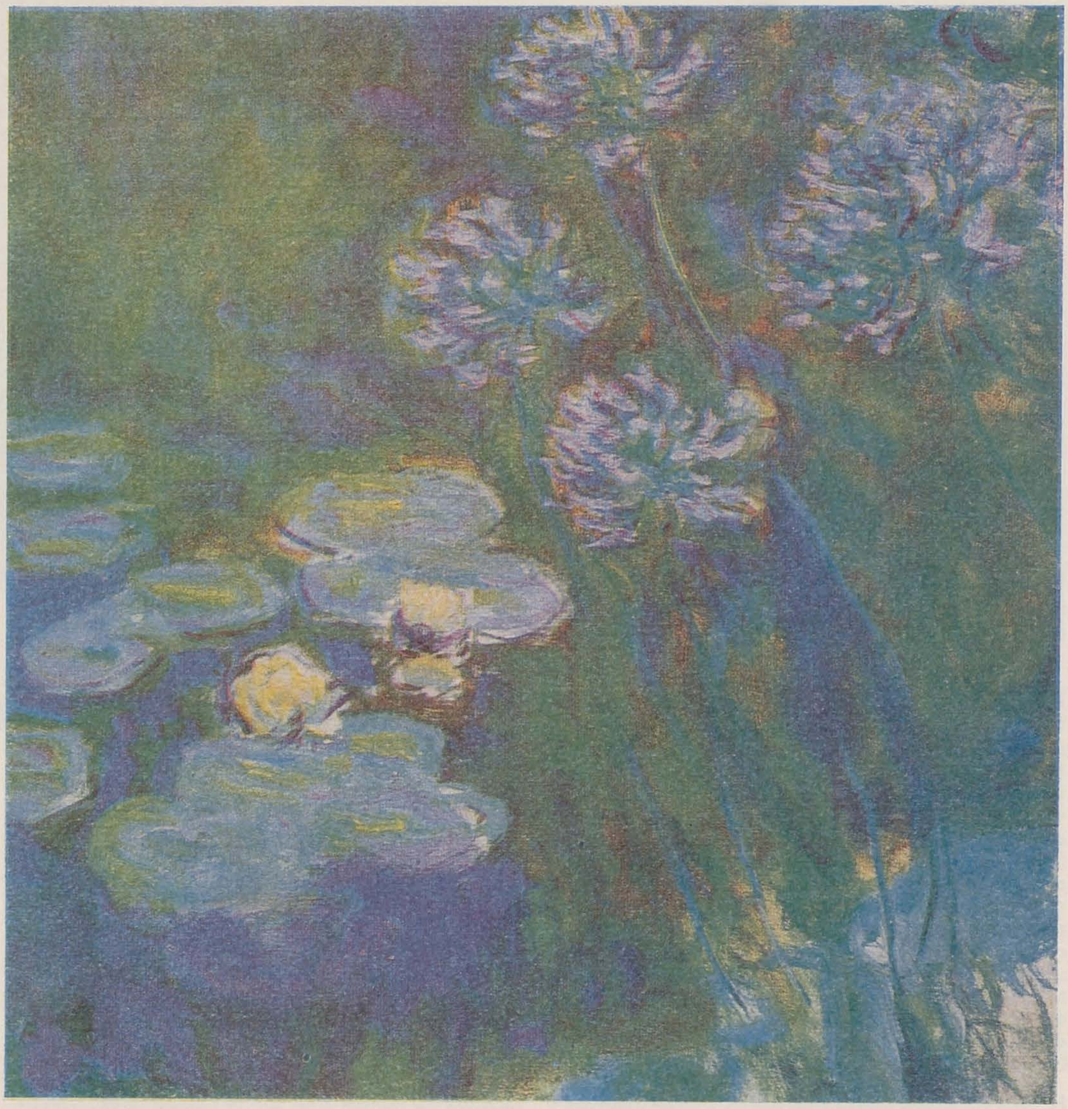
YVES KLEIN
Anacamptis Pyramidalis (foto prof. ing. T. Redlov
GETA BRĂTESCU

https://biblioteca-digitala.ro

vălul pestriț al lumii

alexandra titu

L'anima desidera stare col suo corpo, perchè senza li strumenti organici di tal corpo, nulla puo operare ne sentire.



« Nu vom găsi, fără îndoială, pe nimeni » — spune Kandinsky[1] — « care să dea impresia unui galben aprins prin notele grave ale claviaturii. Corelația dintre galben și intens este, cum ar spune filosofii, o lege a esenței. » « Muzica culorilor », corespondența între « esențele care ar fi în același timp trăiri », [2] convergența informațiilor senzoriale necondiționate de nici o altă valoare semantică, pe de o parte, reducerea distanței dintre subiect și obiect, pe de altă parte, constituie premisele pe care se construiește o estetică « avidă de lume », după ce imitația a fost repudiată ca o condiție pleonastică a imaginii.

Chiar pentru a analiza fenomenele cele mai recente ale acelui complex de atitudini cuprinse în termenul vag și lax de postmodernism, acoperind, toate, nevoia de reconectare la patrimoniul cultural, trebuie să parcurgem, ca pe o răscruce inevitabilă, momentul în care imaginea își asumă autonomia față de realitate: limbajul artistic trece în prim plan, nu în mod subînțeles, prin glisarea interesului de la complexul de semnificații latente în subiect — « in fabula de lineis et coloribus » [3], cum se întîmpla încă la finele Renașterii venețiene — ci ca scop teoretic, afirmînd tranșant clivajul dintre opera de artă și realitate. Descompunerea analitică a limbajului în elementele sale, în scopul purificării imaginii de orice intruziune a unor realități culturale adiacente, ca și de referința la orice altă realitate, este o etapă care, chiar pentru curente ce au revenit asupra acestei extrem de complex articulate realități — și pe căile cele mai diverse — rămîne inevitabilă. Uneori, creația unui artist înregistrează — într-o evoluție ce conduce spre regăsirea de tipare culturale mult mai vechi, cu « autoritate semantică » preluată dintr-un nivel cultural ce pare foarte necesar unei construcții spirituale actuale — un asemenea punct de « purificare », un asemenea exercițiu al « libertății absolute ».

« Un triunghi galben » — urmează Kandinsky [4] — « nu este imaginea unui triunghi galben, ci acest triunghi însuși (. . .) o ființă cu un parfum spiritual care nu-i aparține decît ei »; « Forma, fie cît de abstractă și cu o aparență geometrică, redă un sunet interior (. . .) ». La distanță de aproape o jumătate

p. 14

CLAUDE MONET
MARC CHAGALL
WASSILI KANDINSKY

p. 15

JACKSON POLLOCK
HORIA BERNEA

p. 16

ALEXANDRU CIUCURENCU

https://biblioteca-digitala.ro

de secol, avînd în vedere o artă ce încearcă să-și dobîndească autonomia față de premisele sale europene, Meyer Schapiro[5] notează: « Perfecțiunea sferei nu este numai un adevăr matematic. În această materializare a centrării și rotunjimii perfecte, noi *percepem* (s.n., A.T.) o satisfacere a dorinței noastre de integralitate, concentrare și echilibru odihnitor ». La fel de suspicioasă ca și știința și filosofia contemporană față de ideea unui adevăr absolut, arta modernă, orientată spre adevăruri fragmentare și provizorii, devine, firesc, mai curînd o radiografie a emoției sau a percepției decît o construcție intelectuală. În timp ce, oricît de diferită în creațiile sale, arta europeană cuprinsă între Renaștere și revoluția estetică a secolului XX aspira spre *comunicare* cu mobilul semnificant al universului — opacizat de manifestările materiale ce trebuiau transgresate sau, dimpotrivă, exprimat în lumea ce devenea astfel model prestigios — opera de artă modernă transferă relația dintre eu și lume într-o confruntare desfășurată în zona extrem de restrînsă a întîlnirii lor imediate. Abdicînd de la un antropocentrism justificat de orgoliul rațiunii, omul hipercivilizat al secolului XX continuă să practice un antropocentrism de o factură mult mai primitivă, acela al emoțiilor, al reacțiilor emoționale și al percepțiilor niciodată generalizate. Înainte de a fi scopul, « mitul » artistului contemporan, originalitatea — de a cărei obstinată căutare e acuzat atît de des — este consecința faptului că, așa cum formulează Robert Klein[6], « nu-ți percepi niciodată decît propriile senzații ». Circumscrierea în cîmpul propriului senzoriu nu are ca urmare doar « amputarea cosmică », ci și disoluția marilor limbaje colective. Un adevăr de « impuls » și de « reacție » se substituie adevărului universal cu proiecție etică în bine și cu concretizare estetică în frumos. Perfecțiunea matematică a unor relații legînd planurile unui monument renascentist sau masa de cuvinte a unui poem (*Divina Comedie*, să spunem) intenționează o anume imagine universală. Formele esențiale sînt instrumente de lectură ale unui limbaj cosmic, destinat lecturii, accesibil rațiunii umane. Ele (forme esențiale și relații riguroase și abstracte) se deschid spre semnificații simbolice, spre metaforă, iar utilizarea lor se legitimează din această perspectivă. Principiile estetice și motivațiile empirice ale afinității față de « perfecțiunea sferei » sînt justificate prin motivațiile unei psiho-fiziologii ce pune la originea emoțiilor noastre « activitatea centrilor emoționali situați în hipotalamus și în sistemul cortical, care (...) inundă conștiința noastră cu întreaga gamă de stări emoționale »[7]. Forma — vehicul, mod de exprimare a « silogismului riguros »[8] — descărcată astfel (ca efect al purificării) de funcția sa metaforică, dobîndește valori mai curînd decorative, atunci cînd ea nu exprimă, ca în arhitectura urbană a puriștilor, o ordine socială. Este firesc ca, în cazul imaginii vizuale, un asemenea program estetic să implice primatul *culorii* și al *gestului*. Gestul, descărcat direct în materie, își imprimă traseul într-un spațiu a cărui percepere nu este condiționată de o structură logică preconcepută. Pe de altă parte, culoarea, detașată de suportul obiectual, devine informație despre o « esență pură care este în același timp trăire ». Galben aprins, echivalent intensității, violet, echivalent melancoliei — Johannes Itten desfășoară, în tratatul său despre culoare[9], un întreg tabel al acestor — nu semnificații, ci *echivalențe* emoționale ale culorilor.

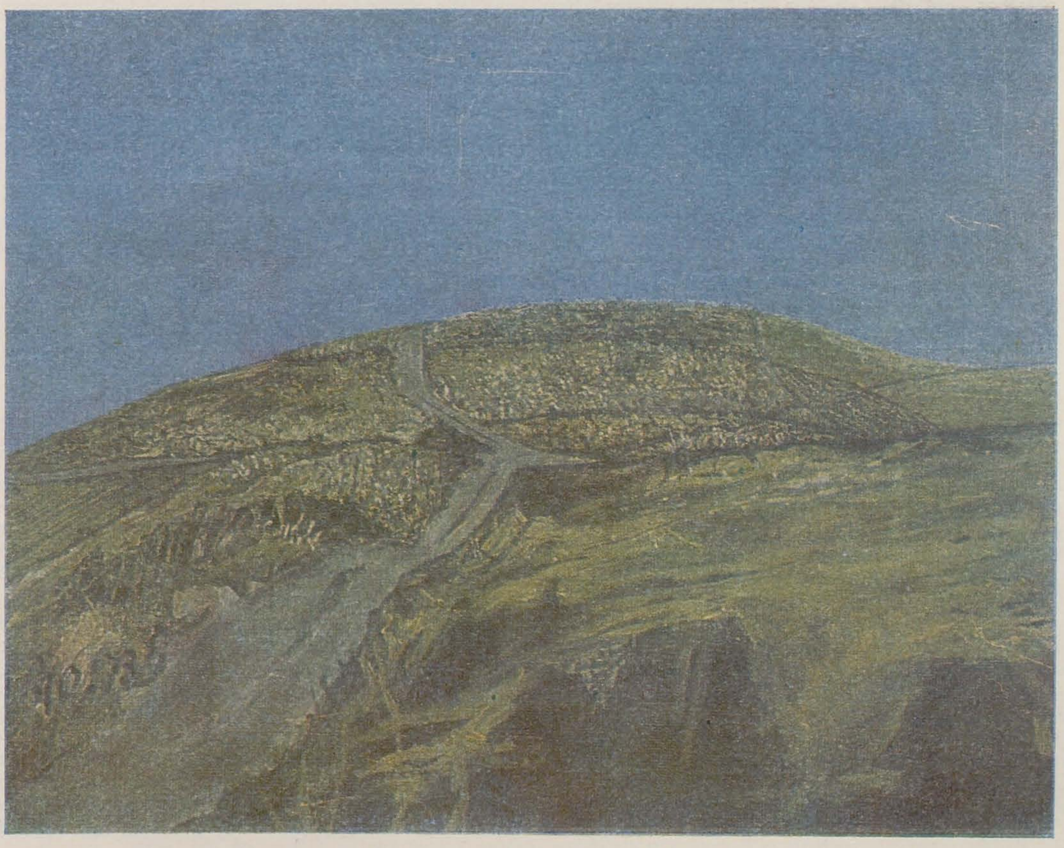
Acestea sînt instrumentele unui artist ce se are ca obiect pe sine, coincidență absolută de subiect și obiect, fără intenția unei alte adîncimi culturale. Robert Klein vorbește[10] despre « transa în conservă a anumitor expresioniști abstracți »; Germain Bazin[11] — despre « neliniștea atavică » pentru exprimarea căreia « legiunea slavă, formată la Paris din Chagall, Soutine, Kisling, Pascin, utiliza limbajul culorii »; neliniște atavică întîlnind o neliniște modernă, căci solitudinea în univers, fără măcar privilegiul de a-i constitui finalitatea, este o condiție dificilă, la fel ca și sentimentul de a fi închis în dimensiunea propriilor percepții. Este neliniștea violentă din pînzele gestualiștilor (Pollock, De Kooning) sau din gesturile ample, imprimate ritmic în materia abundentă și neagră a pînzelor lui Soulages — un negru care exprimă tragicul, mai abrupt decît umbrele ce înghit spațiul în pictura « tenebroșilor » caravaggiști, dar la fel de intens: « ... lumea tragică este o lume a substanței » — spune Roland Barthes[12]. Este o ultimă consecință a unei viziuni în definitiv romantice, care dizolvă, în favoarea emoției, scenariul realității, textura de semnificații și aluzii, și care, pornind de la artiștii renașterii venețiene (« sentimentul » — comentează Giulio Carlo Argan[13] — « intervine pentru prima oară, cel puțin conștient, în opera lui Giorgione), trece prin Delacroix, prin fauvi, și își atinge apogeul în creații

recente, ca ale lui De Kooning, Sam Gilliam, Adolf Gotlieb, Barnett Newman.

Astfel — corolar al unui act narcisist — culoarea dobîndește o funcție aproape exhaustivă, devenind elementul principal al unei picturi ce încearcă să scape de condiția sa metaforică. Căderea în sine, în mirajul labirintului, presupune un experiment psihologic, o confruntare cu « abisalul » care nu mai produce monștri concreți, nici scenarii unde absurdul și rigoarea colaborează, ca în cazul suprarealismului, ci extazul și suferința decantate. Teoria comportamentului, teoria « cîmpurilor de culoare » se substituie teoriilor despre mobilurile visului, pe măsură ce scenariile științei și ale artei caută să străbată cît mai mult « dincolo » de straturile automatismelor impuse de civilizație, spre un miraj al eului dinaintea contactului cu lumea. Travestit în alt chip, mitul bunului sălbatic reapare. Spiritul își cercetează cu interes, oarecum din interior, granițele materiale, condiția legăturii de materie, limitele trupului și transpune poetic aceste trasee într-o *Odisee* la fel de fascinantă ca și periplul eroului homeric: « Inima mea își alege culoarea / roșie își alege / (...) roșul pe care l-a pulsat necontenit / roșul pur / hrană a gîndurilor / roșul care s-a născut sînge / ca să devină idee (...)[14].

Dar, instrument al reacției, trupul este pentru spirit unicul instrument de a trăi experiența lumii, furnizor al percepțiilor — « anestezic » pentru durerea de a se fi rupt din corpul cosmic, cum spun comentatorii din secolul al XV-lea ai geografiei Infernului[15]. Leonardo, marele curios și experimentator de la finele Renașterii, cel ce transpune limbajul abstract al perspectivei predecesorilor într-un întreg spațial sensibil senzorial — textură de opacități și transparențe — afirmă dependența spiritului de acest trup, în aceeași măsură sediu al percepției și instrument al acțiunii: « Sufletul dorește să rămînă cu trupul său, pentru că fără instrumentele organice ale trupului nu poate simți și face nimic. »[16].

Pe această filieră, lumea exterioară constituie o



https://biblioteca-digitala.ro

prelungire a acestui prim înveliș material prin care spiritul se poate exprima. Natura, oglindă a timpului interior și pretext ideal pentru « o artă care nu-și mai plasează sensul în spatele sau dedesubtul literei »[17], ci în propria ei textură de forme și culori. « Realitatea imaginii », de care vorbește Sartre[18] — și care este astfel pentru că implică absența unei realități — își are prima revelație în această pictură, care este pentru prima oară o « pictură de imagine », utilizînd natura ca domeniu al libertății — nu ca model absolut al imitației, ci ca poezie difuză, ca oglindă a unui eu rafinat de cultură. Modelul acestei naturi ca domeniu al libertății, integrînd motivul alegoric, mitic sau eroic în intimitatea lirică a naturii, avîndu-și îndepărtatele rădăcini în poezia bucolică a antichității și în frumoasa ei peisagistică presărată cu scene mitologice, traversează încă o dată Renașterea venețiană, peisagistica Țărilor de Jos, clasicismul lui Lorrain, scena idilică, romantismul, cu scenele din Alger ale lui Delacroix, transferă acest dialog cu modelul în studiu de *lumină* și *culoare*. Urmînd filiera realismului lui Courbet, a simbolismului foarte implicit al lui Millet și a peisagisticii engleze din veacul al XIX-lea, această direcție — ce se slujește cu voluptate și rafinament de senzație, avînd ca finalitate, în ultimă instanță, pictura — își atinge apogeul în estetica impresionismului. Cultura și natura interferează aici în modul cel mai firesc, amplificînd plăcerea lecturii — situație pusă în evidență cu multă subtilitate de Proust, în moartea unuia dintre personajele sale simbolice, scriitor el însuși, care își încheie existența-contemplare privind peisajul lui Vermeer.

Dincolo de acest ultim mare moment de fuziune între subiect și lume, care este impresionismul, percepția însăși, din instrument de relație, devine *obiectul* analizei. Iată-ne, cu definiția dată de Merleau-Ponty[19], ajunși la « adevărul percepției ca trăire personală », care aduce din nou imaginea în perimetrul circumscris de subiect. Referința la realitate, ce persista în impresionism sub aspectul unei materii-culoare în impact cu timpul-lumină, este la rîndul ei anulată. Ultima consecință — după ce și-a intersectat traiectoria cu aceea a diferitelor tipuri de abstracție cu premise intelectuale, subtila poezie a senzației (solidară poeziei « clipei ») devine obiectul unui recent efort de « purificare a experienței perceptuale printr-o presupusă puritate a culturii non-occidentale »[20]. « Minimalismul » — spune Carter Ratcliff[21] — « a fost o varietate de primitivism estetic, o încercare de a reda o nouă unitate și claritate percepției. » De la « lumina difuză și bogată pe carnația de aur a tinerei goale ce domină ținutul ca și cerul cu zborul roșu al draperiei »[22], din pictura lui Tizian, la juxtapunerea cît mai epurată de orice aluzie la experiența generalizatoare a culturii sau chiar a naturii, culoarea urmează un destin semantic ce se detașează tot mai mult de obiect, de natură, întărindu-și, în aceeași măsură, calitatea materială. Ea rămîne mărturie a concretului — un concret masiv și imperios, aflat la finele unui drum ce traversează cultura înapoi, spre experiența nediferențiată, a primitivului; limbaj ce se contrage în sine, vizînd condiția ce precede limbajul. În acest punct, traseul picturii senzoriale întîlnește, încă o dată, « neliniștea atavică », cea care constituia mobilul valului expresionist de la începutul secolului. Pe de altă parte, în căutarea unui paradis ce nu putea fi decît colorat, somptuos și senzual, o întreagă direcție ce descinde din Gauguin regăsește condiția simbolică a culorii. De asemenea, punctînd etapele cheie ce desenează destinul culorii în pictura modernă, trebuie să numim *Catedralele* lui Monet (cu pîlpîirea materiei colorate sub schimbarea luminii pe fațadele lor), *Pătratul alb pe alb* al lui Malevici (dincolo de care nu mai există experiență sensibilă și chiar nici o experiență a lumii materiale), « esențele-trăiri » ale abstracționiștilor de la Bauhaus, abstracționismul « cîmpurilor de culoare » (exaltare a unui subiectivism ce a coborît în sine chiar dincolo de gest). Dincolo de aceste trasee liminale, nu se pot opera decît reveniri. Artistul ultimelor decenii ale acestui secol, atît de bogat cultural încît fiecare act de creație devine un act de lectură și un act critic, are la îndemînă toate posibilitățile amintite. El este silit să ia act de ele, de paralelismul lor — și deci de relativitatea lor — chiar atunci cînd este partizanul ferm al unei poziții ce le exclude pe celelalte.

Am ales, din arta contemporană românească, destine artistice care ni se par exemplare pentru nevoia de a încerca posibilitățile acestor idiomuri, vehicule culturale ale unei realități în care subiectul și obiectul își dispută pe rînd prioritatea, iar semnificația se disimulează în concretul realității sau o transcende, încifrînd-o în semn.

Unul dintre cazuri este cel al pictorului Horia Bernea, care se slujește de realitate pentru a propune semnificațiile cele mai neașteptate — dar, în fond, cele mai necesare în anumite etape. Seria *Deal II*, ca și aceea a *Autoportretelor*, se servea de referința figurativă pentru un discurs cromatic — vehicul nu al percepției, ci al emoției; urmînd studiilor de copaci și dealuri, în care imaginea era efectul unei aplecări analitice asupra naturii, aceste serii expresioniste transferă semnificația spre subiect. Urmează ciclurile de *Imagini emblematice*, expuse în 1987, în care codurile de semne și relațiile cromatice, ca și situarea în spațiu, sînt simbolice, presupunînd o dublă încărcătură semantică: prima, imediată, ce impune selecția elementului de anatomie umană, a celui fitomorf sau a celui geometric (și cheia transpunerii sale), a doua fiind aceea a citării obiectului suport, cu tot cîmpul său de implicații în tradiția unei civilizații. Acestei reveniri la legitimarea culturală a obiectului de artă îi urmează o revenire la figurare, din nou fundamentată cultural, prin tradiția unor genuri tipic europene: natură moartă (*Mere, Hrane*), portret, peisaj.

Alt traseu, la fel de complex, îl propune opera lui Marin Gherasim: de la o artă intens subiectivă, de un expresionism ce amintea aluziv suprarealitatea, pe fondul unei intensități emotive transpuse cromatic, la o artă de simboluri cu mare anvergură conotativă. Procesul supunerii unei realități anarhice, al cărei dramatism material este trăit printr-o emoție declanșată intelectual, parcurge etape în care semnul este complex, citînd cu detalii o realitate abia abstrasă, iar materia, deși aproape lipsită de calități cromatice, este presant prezentă ca substanță. Seriile de imagini inspirate de arhitectura tradiției medievale (*Abside, Tronuri, Bolți, Cetăți, Porți împărătești*) și *Vetrele* tranșează dramatica situație a confruntării cu lumea, revenind la o idee originară pe care se fundează producția de imagini și, în general, de limbaj — aceea că nu trebuie să se opereze cu practica realității, ci trebuie surprinsă esența ei și contrasă în semn. În ultimele cicluri — în care, necesar, culoarea reapare, bogată, prețioasă ca materie și gravă ca armonie — el încearcă să refacă tocmai misterul acestei realități închise într-un semn care pleacă de la o sugestie geometrică, dar îmbogățind simplitatea « formelor esențiale » cu mai multe nivele de lectură culturală. Opera de artă redevine solemnă, plină de prestanță ca obiect concret și ca obiect semnificant.

Pe de altă parte, putem circumscrie — prin creația unor artiști aparținînd dacă nu aceleiași generații, în orice caz aceluiași moment cultural, al unei sinteze originale în raport cu tradițiile artei românești, așa cum se cristalizau ele în perioada interbelică, și cu avangarda europeană de ultimă oră — direcții dintre cele mai semnificative pentru *condiția culorii* în contextul imaginii.

O relație de nuanță subtil intelectuală și, în aceeași măsură, intuitivă stabilește Alexandru Chira între materia cromatică, semnul vizual și verb. Semnul însuși evoluează între mimesis și maxima abstracție, iar culoarea are un regim mai curînd metaforic decît simbolic. Ea transpune ideea de transparență, de oglindire sau de concretizare materială, în permanentă comunicare cu cuvîntul, într-o reconstituire poetică a realității, în care semnificațiile interferează tot timpul. Imaginea artistică reface, reconstituie senzația, pe baza unei grile de amintiri personale și culturale despre o realitate care nu mai e prezentă. Fiecare dintre elementele ce o compun este aici analizat, metaforizat, introdus într-o « propoziție », într-o relație în care funcționează cu toată amploarea semnificativă, dar niciodată în plan concret. De aici, o artă vizînd în definitiv abstractul, dincolo de nevoia de a îngrădi acea porțiune de realitate pentru totdeauna pierdută — pentru totdeauna ascunsă în spatele vălurilor semnificației, al simetriei verbale și formale, al armoniilor cromatice a căror cheie nu se află în materia concretă, care nu par a aparține decît amintirii despre substanță, și nu substanței înseși.

La mare distanță, mizînd tocmai pe o fuziune de emoție intensă și de percepție la fel de intensă, Ilie Boca urmărește să reconstituie același real fascinant și îndepărtat, presant și inabordabil. Discursul pictorului înglobează, într-un dialog pe care îl simte necesar, notația fugară, analiza figurativă acută, gestul a cărui referință rămîne pur subiectivă — totul într-un spațiu definit cromatic, un spațiu, de asemenea, intens subiectiv.

Putem aminti și exercițiile constructiviste ale lui Mihai Olos, purismul cerebral al lui Ștefan Sevastre, regimul fantastic-simbolic al culorii din pictura Paulei Ribariu, exploziile gestualiste anarhic materiale sau violențele onirice din pictura sculptorului Neculai Păduraru; în fine, regimul simbolic, de filieră bizantină, al culorii la Titu Drăguțescu, monumentalist, autor al unor mari ansambluri de frescă și al unor tapiserii în care realitatea însăși este filtrată prin grila motivului.

Fără a încerca să urmărim toată diversitatea de modalități din colorismul contemporan românesc, să remarcăm o anume nevoie de sinteză, de a păstra, chiar în cazul celor mai radicale demaraje pe o direcție sau alta, legătura cu celelalte, nevoia de a reveni uneori asupra propriilor pași, de a regăsi, la diferite nivele, alte planuri de referință.

NOTE

[1] W. Kandinsky — *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, 1951, p. 68

[2] R. Klein — *Pictura modernă și fenomenologia*, în « Forma și inteligibilul », Buc. 1977, vol. 2, p. 228

[3] G. C. Argan, *Amorul sacru și amorul profan*, în « De la Bramante la Canova », Buc., 1974, p. 102

[4] W. Kandinsky, op. cit. p. 68

[5] Meyer Schapiro — *Despre caracterul picturii abstracte*, în « Modern Art », după « Sinteza » nr. 46, 1981

[6] R. Klein — *Note asupra sfîrșitului imaginii*, în « Forma și inteligibilul », vol. 2, p. 178

[7] Edward Oswald — *On human nature*, Harvard, 1979

[8] G. C. Argan — *Giorgione*, op. cit., p. 92

[9] Johannes Itten — *Kunst der Farbe* (Arta culorii, Buc., 1961)

[10] R. Klein, *Pictura modernă și fenomenologia*, op. cit., vol. 2, p. 228

[11] G. Bazin, *Istoria avangardei în pictură*, Buc., 1973, p. 241

[12] R. Barthes, *Despre Racine*, Buc., 1969, p. 116

[13] G. C. Argan — *Giorgione*, op. cit., p. 92

[14] N. Stănescu — *Alegerea culorii*, în « Ordinea cuvintelor », Buc., 1985, p. 240

[15] R. Klein — *Infernul la Ficino*, op. cit., vol. 1, p. 140-187

[16] Leonardo da Vinci, comentat în Lamberti Hortensii Montforti Enarrationes in . . . Aeneidas, Basel, 1587, p. 308 — apud R. Klein, op. cit., vol. 1, p. 189

[17] G. C. Argan, op. cit., p. 102

[18] idem, p. 92

[19] R. Klein, op. cit., vol. 2, p. 177

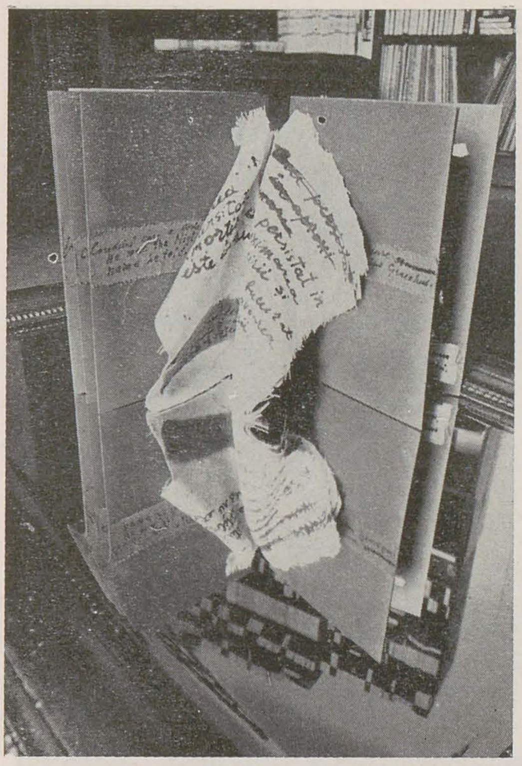
[20, 21] Carter Ratcliff, *Jud Fine*, în « Artforum », oct. 1972

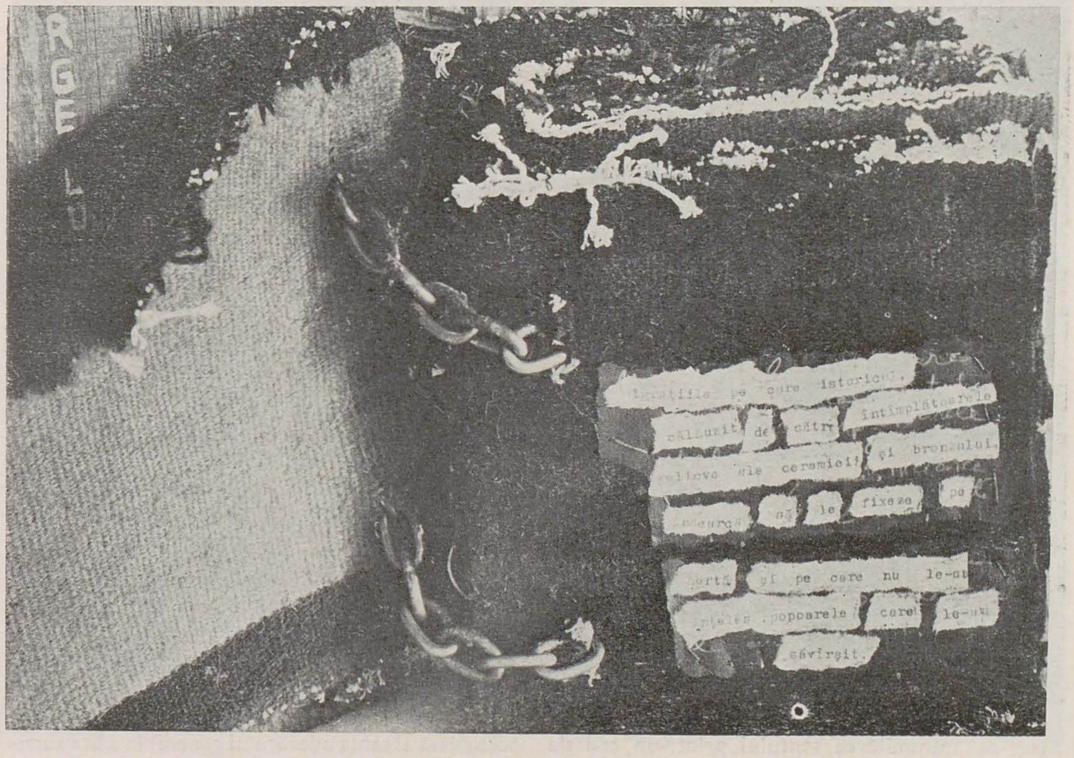
[22] G. C. Argan — *Amorul sacru și amorul profan*, op. cit., p 103

https://biblioteca-digitala.ro

textul şi/sau imaginea

anca vasiliu





1,2 ŞERBANA DRĂGOESCU

Dintotdeauna, actul de a scrie l-am asemuit cu ospăţul unui tigru. Atroce, confruntarea lasă doar acele urme care sînt destinate publicării. Restul e « ospăţul zeului ». Cu timpul mi-am dat seama că tigrul sînt chiar eu şi că imaginea acestui ospăţ nu e altceva decît propriul meu chip în devenire . . .

Desigur, nu ilustraţia unui asemenea text este ceea ce mă interesează, deşi, în cazul lui Borges, ea ar putea să pună unele probleme nu lipsite de interes pentru criticul de artă. Dar aceasta ar fi o situaţie de gradul doi sau trei, adică un *hrönir* al unui alt *hrönir*, care este textul însuşi. Or, aş vrea, în situaţia de faţă, să rămîn doar la textul în sine şi să încerc să aflu în ce măsură, la nivelul cuvintelor care *se rostesc*, imaginea este la rîndul său egală / identică cu ceea ce *se arată* a fi ea însăşi. Sau, altfel spus, cum tautologia specifică textului borgesian se manifestă ca reflectare în oglinzi paralele şi cum şi una şi cealaltă — tautologia şi reflectarea — nu reprezintă, în cele din urmă, decît două forme posibile de emergenţă a neantului în lumea conştiinţei imanente.

În universul borgesian, de tip binar, cu simetrii ascunse sau făţişe, « scriitura » şi « oglinda » sînt temele majore ale povestirilor. Ele conţin, în fapt, toate celelalte teme şi motive ale imaginarului borgesian: visul, masca, dedublarea, corespondenţele simetrice între universuri reale şi ireale, zeul şi falsul zeu (idolul) şi, mai presus de toate, tema labirintului (cetate, turn, bibliotecă, Babilon).

Labirintul este o formă de scriere. Cînd nu apare ca atare, el se manifestă sub forma memoriei prodigioase şi lunatice, care ia locul comunicării diurne cu lumea (« Funes sau memoria »), sau sub forma drumului prin « Grădina cu alei care se bifurcă » şi care este — alegorie a scriitorului însuşi, în multele comentarii de opere fictive — structura romanului absurd, labirint invizibil al labirinturilor în care trecutul şi viitorul se pot intersecta, imagine totală a universului spaţio-temporal, creaţie imposibilă care proliferează aidoma bibliotecii Babilonului sau a « cărţii de nisip ». Disciplinat în arhitecturi imposibile, de tipul cetăţii construite de nemuritori (« Nemuritorul »), sau al locuinţei lui Asterion, sau al bibliotecii hexagonale a Babelului, sau al demersului dement-ştiinţific al unei Enciclopedii care rezumă / amplifică o civilizaţie utopică (« Tlön Uqbar Orbis Tertius ») — exemplele se pot multiplica într-un număr nedefinibil, întrucît tot inventarul borgesian poate fi judecat drept o formă de labirint prodigios — Universul-Labirint este templul unui zeu: minotaurul sau tigrul, bestia închisă de frînele civilizaţiei şi identificată cu sinele ascuns. Labirintul devine apologia unui cult egolatru. În acest punct, pentru a stîrni iluzia pierderii sensului, în labirint apar oglinzile. « Oamenii au tras concluzia că Biblioteca nu este infinită; dacă ar fi fost cu adevărat, la ce bun această reduplicare iluzorie? În ceea ce mă priveşte, prefer să visez că aceste suprafeţe lustruite sînt aici pentru a figura infinitul şi pentru a-l promite . . . » [1].

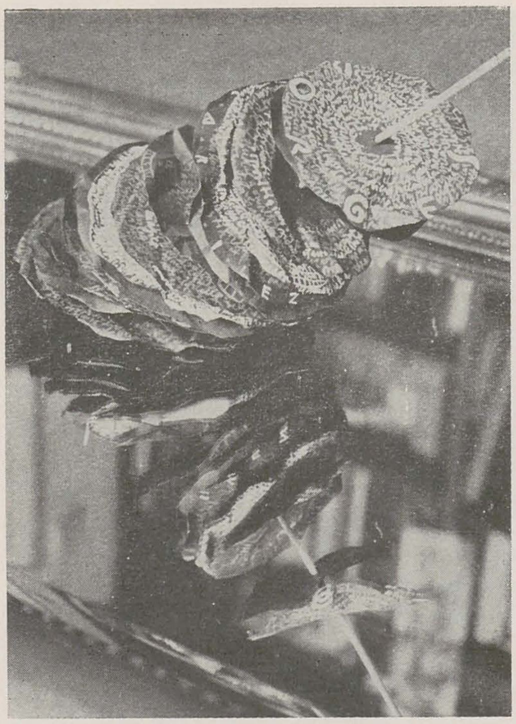
Cînd nu apare sub formă de obiect, *oglinda* se insinuează ca autoportret: « Un om îşi propune să deseneze Lumea. Anii trec şi el populează o suprafaţă cu imagini ale provinciilor, ale împărăţiilor, ale munţilor, ale golfurilor, navelor, insulelor, peştilor, caselor, instrumentelor, astrelor, cailor şi oamenilor. Cu puţin timp înaintea morţii el realiză că minuţiosul labirint de forme nu e altceva decît propriul său portret » [2]. În căutarea totalităţii, creatorul devine punctul magic, Aleph, care poate reproduce toate punctele din univers la precizia dorită. Dacă labirintul este o imagine a autoconţinerii prin stabilirea unui raport distinct între interior şi exterior, oglinda distruge orice barieră şi orice punct fix de trecere. Ea este cea care « stîrneşte » neantul, derapajul în vid. Într-o continuă reversibilitate, oglinzile proliferează abominabil realul şi irealul; ele sînt monstruoase prin augmentarea iluzorie a unui număr în principiu finit şi determinat, lărgindu-l pînă la a lăsa impresia de infinit şi de etern. Dar nu e decît o impresie. Prezenţa dintr-o oglindă stînjeneşte prin faptul de a ascunde în realitate o absenţă; de a înlocui o Prezenţă printr-o Absenţă şi de a o scoate obsesiv în evidenţă. Lume a subconştientului lunar şi acvatic (« Animalele din oglinzi », peştele sau tigrul), reflexul din oglindă maleficiază universul şi-l îmbolnăveşte. Cînd labirintul conţine oglinzi, el devine tărîmul magiei. Se operează discursiv asupra continuităţii solide a spaţiului şi asupra fluidităţii timpului. « Este preocuparea esenţială a unui scriitor obsedat de raporturile finitului cu infinitul », remarca Roger Caillois [3], « de scandaloasa nevoie a Eternei Reîntoarceri », prin simetrii abstracte aproape ameţitoare, între imaginile deopotrivă antinomice şi interşanjabile ale morţii şi nemuririi, barbariei şi civilizaţiei, Totului şi părţii.

E aparenta ordine a unei lumi în care funcţionează un sistem precis de corespondenţe şi compensaţii şi în care coerenţa se lasă ghicită în simetria maniheistă a compoziţiei universale, Haosul contrapunîndu-se Cosmosului prin grija paradoxal-etică a Creatorului. Simetria labirintului este însă o simetrie în oglindă; perspectiva este de fapt o reduplicare repetitivă care se transformă în obsesie (« Tigri albaştri »), centrul compoziţional al simetriei mutîndu-se în permanenţă, pe principiul aleilor care se bifurcă; un şir nesfîrşit de anadiploze. Intervine o perspectivă de tip baroc, o concatenare telescopică de la teatru în teatru, de vis în vis, de scriere în scriere (« Istoria celor doi care au visat », « Dialog pe marginea unui dialog », « Pierre Ménard autorul lui Quijote », « Omul de pe prag » etc.), în care aleatoria interşanjabilitate şi continua reversibilitate a punctelor de perspectivă creează acel vertij al neantului, al rotirii perpetue, al falsului heraclitism, al angoasei de a te şti în egală măsură real şi ireal, model şi reflectare, tu şi inversul tău, sau poate un *hrönir* al unui alt *hrönir*, care la rîndul său este proiecţia cu trăsături îmbunătăţite expresiv a unui original care poate să nu fie altul decît propriul tău duşman.

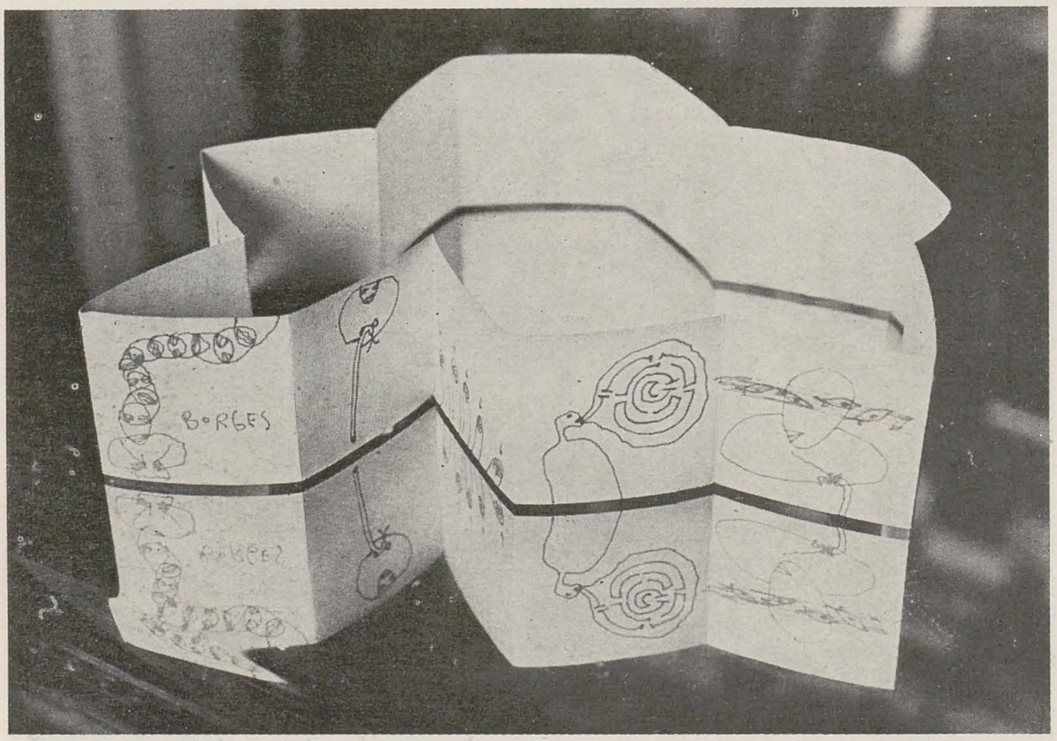
Reflectarea şi tautologia, ca principii ale scriiturii borgesiene, exaltă întocmai neantul din experienţa purei subiectivităţi, egolatria absolută, cultul oglinzii din centrul ubicuu al labirintului în care locuieşte Asterion. Autoconţinerea telescopică (tip « matrioşca ») este dublată de autosuficienţa narcisiacă: o hartă a lumii nu se poate alcătui decît la cotele lumii, « Congresul lumii » conţine întreaga lume, catalogul Bibliotecii universale conţine toate cărţile din bibliotecă, plus catalogul catalogului ş.a.m.d. Ca replică, un poet avea să spună: « numai descrierea / întregii lumi / ar putea fi / începutul » [4]. Această proliferare a egolatriei (labirint-autoconţinere, oglindă-autoportret, carte-scriere-proiecţie a sinelui; fiara din centru sînt eu şi tot eu sacrificatul şi sacrificatorul) converge, într-o emergenţă negativă a sinelui, către neantizarea fiinţei. Recursul la arhetipuri înlesneşte procesul; se mimează mituri, se re-creează simboluri, se repovestesc legende, se redescoperă pilde şi eroi. Generalizat, procedeul ajunge să inventeze miturile pe care să se sprijine apoi, să compună opere fictive pe care să le poată glosa ulterior. Imaginarul are propria sa bifurcaţie, în oglindă. Autorul însuşi se mărturiseşte: « Ce delir laborios şi ce secătuială să compui cărţi vaste, să dezvolţi în cinci sute de pagini o idee pe care o poţi foarte bine expune oral în cîteva minute. Merită mai bine să simulezi că aceste cărţi există deja şi să oferi un rezumat, un comentariu. Aşa au procedat Carlyle în Sartor Resartus; Butter în The Fair Haven: opere care au imperfecţiunea de a fi în aceeaşi măsură cărţi nu mai puţin tautologice decît altele. Mai rezonabil, mai incapabil şi mai leneş, am preferat să scriu aceste note asupra unor cărţi imaginare », spune Borges în Prologul Ficţiunilor (« Grădina aleilor care se bifurcă ») [5].

Impactul cu invenţia (metatextul unui text inexistent) şi deraierea sensului în oglindă la fiecare răscruce a traiectului elaborează un nou raport între hiperrealismul imaginii şi caracterul său de ficţiune, în mod înspăimîntător verosimilă. Autenticitatea şi reflectarea sînt concomitente, reversibile şi indistincte. Particularizarea extremă (a unui mit, de pildă), ca procedeu epic obişnuit, duce prin dedublarea perpetuă la o impersonalizare. De aici, subiectivitatea ia formele angoasante ale tensiunii

https://biblioteca-digitala.ro



în care se află eul și sinele (ca alter ego): tema vieții bifide — ironică la Borges (« Borges și eu » [6]), exorcizantă la un Henri Michaux (« Viața dublă » [7]). În cele din urmă și orbul din Bibliotecă va recunoaște: « Destinul nostru . . . nu e îngrozitor pentru că e ireal; el e îngrozitor pentru că e ireversibil; pentru că e de fier. Timpul e substanța din care sînt făcut. Timpul e ca un fluviu care mă duce cu el, dar eu sînt timpul; e un tigru care mă sfîșie, dar eu sînt tigrul; e un foc care mă consumă, dar eu sînt focul. Spre nenorocirea noastră lumea e reală, iar eu, spre nenorocirea mea, sînt Borges. » (în « Nueva refutacion del tiempo [8]). Dar recunoașterea ireversibilității nu se impune și asupra idolatriei oglinzii, tensiunea dedublării acționînd în contul nevoii de comunicare, într-o solitudine asumată din care se nasc violența, pasionalitatea, expresionismul.
Asociată scriiturii (sau oricărui demers creator



bazat pe transmiterea sensului printr-un cod de semne și pe încredințarea « magică » a structurii — unui tipar așa-zis universal), oglinda intervine malefic, ireal, în plină aparență « realistă », în trompe l'oeil, cu o falsă saturație de particular în universul conceptual al scrierii sau al iconografiei. Binomul obsedează habitusul artistic contemporan. Aceeași ambivalență funciară, aceeași ambiguitate prin care discursul se ferește de demonstrativul solar, preferînd crepuscular sugestia, aluzia, idolatria unor concepte « de prag », tranzitorii, citatul încărcat de simboluri, recursul mimat la arhetipuri, subiectivismul absolut, particularizarea prin colaj a lucrurilor asumate, arbitrarul selecției, alunecarea voită în « dicteul automat »; sau, dimpotrivă, conștientizarea aparentă a nevoii de comunicare pozitivă, diurnă, rațională, prin așezarea unei devize sub semnul efigiei a cărei imagine ar părea că subîntinde transcendența « motivului » căutat.
Alegoria este cea care definește întregul în termenii proliferanți ai mitologiilor personale. Structura modală este ea însăși extrem de asemănătoare. « Citatele » abundă, stîrnind impetuos valul entuziasmelor stilistice de moment, iar colajul lor bricolează glose, șiruri nesfîrșite de reflectări și refracții, angajamente și ironii. De altfel, tendința artistului este de a nu-și șterge urmele, de a insista neglijent asupra mijloacelor, de a sublinia « actul », « performanța » ca fiind obiectul propriu-zis al « operei », în numele particularizării și circumstanțializării care obiectivează orice demers subiectiv, potrivit acelui principiu atot-guvernator ce postulează absența adevărului general în afara sumei infinite de adevăruri particulare — *trăite*. De aici — intuiționismul, starea de solitudine și nevoia iritantă de comunicare, pasionalitatea violentă, inconfortul angoasei asumate a vidului. Nimic nu mai poate fi inventat; tot ceea ce merita să existe a fost spus cîndva și ne reprezintă. Nu putem decît să redescoperim, să re-inventăm și să reflectăm . . .
Autenticitatea artistică este starea de spontană disponibilitate la vocea « daimonului » personal idolatrizat. Prin el actul creativ se neantizează (=intră în labirintul sinelui) sau devine act magic (=în oglindă — autoportret). E pură tautologie scriptural-iconografică sau vană înșelăciune a ochiului. Sinele artistic se autoconține și, identificat/dedublat cu « daimonul » (sau cu tigrul) într-o nesfîrșită egologie estetică, sucombă conștientizînd imanent vidul situației. Kierkegaard și Nietzche, existențialismul și ontologia fenomenologică sartriană ar putea fi reperele posibile. Em. Levinas [9] justifică « amoralismul » filosofiilor recente prin acest dispreț pentru fundamentul etic al existenței, prin această angoasantă implozie a sinelui desolidarizat vehement și intransigent de celălalt. Or, tocmai excerbarea problematicii « eului » aduce alienarea și dezintegrarea, neantizarea. Reversul ar fi: « éveil du Moi par Autrui, de moi par l'Etranger, de moi par l'apatride, c'est-à-dire par le prochain qui n'est que prochain. Eveil qui n'est ni reflexion sur soi, ni universalisation; éveil qui signifie une responsabilité pour autrui . . . Mais dans cette rupture et cet éveil et cette expiation et cette exacerbation, se déroule la divine comédie d'une transcendance par-delà l'ontologie ». [10]
Topologia oglindirii borgesiene guvernează fenomenul artistic contemporan. Recursul la violentarea figurativului (« noul realism ») sau la simboluri și structuri arhetipale (mai vechiul conceptualism, falsul arhaism, abundența de « cărți », « porți », « mandale », « cosmograme » etc.) și prezența simptomatică a oglinzii ca obiect sau ca tip de spațiu, indică staționarea în iluzia idolatră a non-distanței dintre « eu » și lume, a ne-diferenței dintre « eu » și transcendent. O falsă identificare. Magie a iluzoriului; confuzie, la nivelul imaginii, între raportul vizibil și invizibil, pe de-o parte, real și ireal, pe de altă parte. Cu cît sporește numărul de « citate-simboluri » la care se face apel ca pentru a încercui magic valoarea « nespusă » a semnificațiilor acestora, cu atît ele se transformă în fetișuri, părînd a se identifica valorii metafizice consacrate, dar situîndu-se de fapt tot mai departe, *hrönir* al unui alt *hrönir* mai mare care și-a pierdut (sau n-a avut niciodată) conștiința de a nu fi decît o proiecție, **un vis.**
Neîncorporarea diferențierii de statut ontologic care desparte imanența de transcendență situează imaginea în planul ereziilor idolatre. Cu atît mai mult, imaginea scriiturii, caligrafierea citatului, cartea ca obiect. Ca în textul poetic, cuvintele și imaginea sînt lizibile în idealitatea lor, semne ale unei alianțe ce restituie o dublă apartenență, dar și un prag ontologic, etic și estetic. Cuvintele, spunea Wittgenstein, nu sînt traducerea unui alt lucru care se afla în acel loc înaintea lor. Textul și imaginea trebuie să rostească și să arate — în același timp în care se rostesc și se arată — ceea ce rămîne pentru totdeauna indicibil și invizibil. Iată în ce constă falsul oglinzii, inconsistența valențelor sale magice, captivitatea ei neantizantă: capacitatea multiplicării la infinit *nu este infinitul*. Închis în labirint simți iminența unei revelații și totodată ai certitudinea angoasantă că ea nu se va produce acolo niciodată.
Textul borgesian este poate exemplul cel mai notoriu pentru acest fapt ce caracterizează fenomenul artistic contemporan; de unde și difuziunea imaginarului pe care-l pune la dispoziție, fundalul pseudocultural, accesul deschis spre zona ocultă, valoarea magică de care chiar el, textul ficțiunii borgesiene, se încarcă prin buna știință a autorului. Se propagă amplificat și se oglindește perfect, chiar dacă ireal, în conștiința actuală, încă subjugată de imaginea vetustă a unei metafizici cu aspect de « science-fiction ». « Tlön Uqbar Orbis Tertius » (cu al său mecanism de producere a hrönirurilor) sau « Nemuritorul » (cu arhitecturile sale imposibile, pentru că private de orice intenționalitate) sînt texte de și despre un post modernism « avant la lettre »: « Concepția plagiatului nu există; s-a stabilit că toate operele sînt creația unui singur autor care este intemporal și anonim. Critica este cea care inventează de obicei autorii; ea alege două opere complet diferite — să spunem Tao Te King și cele 1001 de Nopți — le atribuie unui singur scriitor, și apoi determină cu toată probitatea psihologia acestui interesant *homme de lettre* ». [11] Poate că și Borges, și tot restul, nu-i decît o invenție. Și oricum, în spirit borgesian, demonstrația nu e completă decît dacă i-am adăuga, de aici încolo, tot atît de convinși, reversul ei.

NOTE
[1] *La Bibliothèque de Babel*, în vol. *Fictions*, Gallimard, 1988, p. 71-72
[2] *Epilogue*, în vol. *L'auteur et autres textes*, Gallimard, 1988, p. 215
[3] *Avertissement*, în vol. J. L. Borges, *L'Aleph*, Gallimard, 1988, p. 8
[4] Daniel Turcea, *Epifania*, Cartea Românească, 1982, p. 234
[5] op. cit. nota 1. p. 9-10
[6] *Borges et moi*, în vol. *L'auteur et autres textes*, p. 102-105
[7] Henri Michaux, *Epreuves, exorcismes*, Gallimard, 1988, p. 106-107
[8] apud. Ștefan Augustin Doinaș, *Gîlceava cărturarului cu lumea*, în vol. J. L. Borges, *Cărțile și noaptea*, Junimea, 1988, p. 161
[9] Emmanuel Lévinas, *Noms propres*, Fata Morgana, Paris, 1987, p. 84-85, 136-137.
[10] op. cit. nota 9, p 10.
[11] *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, în vol. *Fictions*, p. 24

https://biblioteca-digitala.ro

cronică

lucrări pe hîrtie

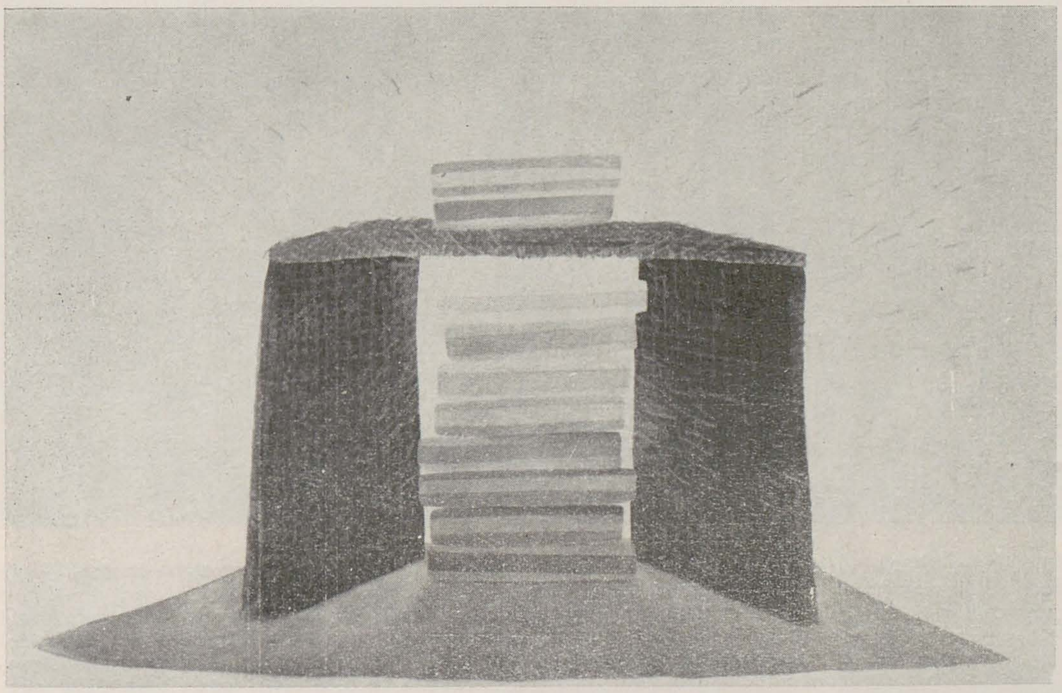
sala «podul», atelierul de gravură

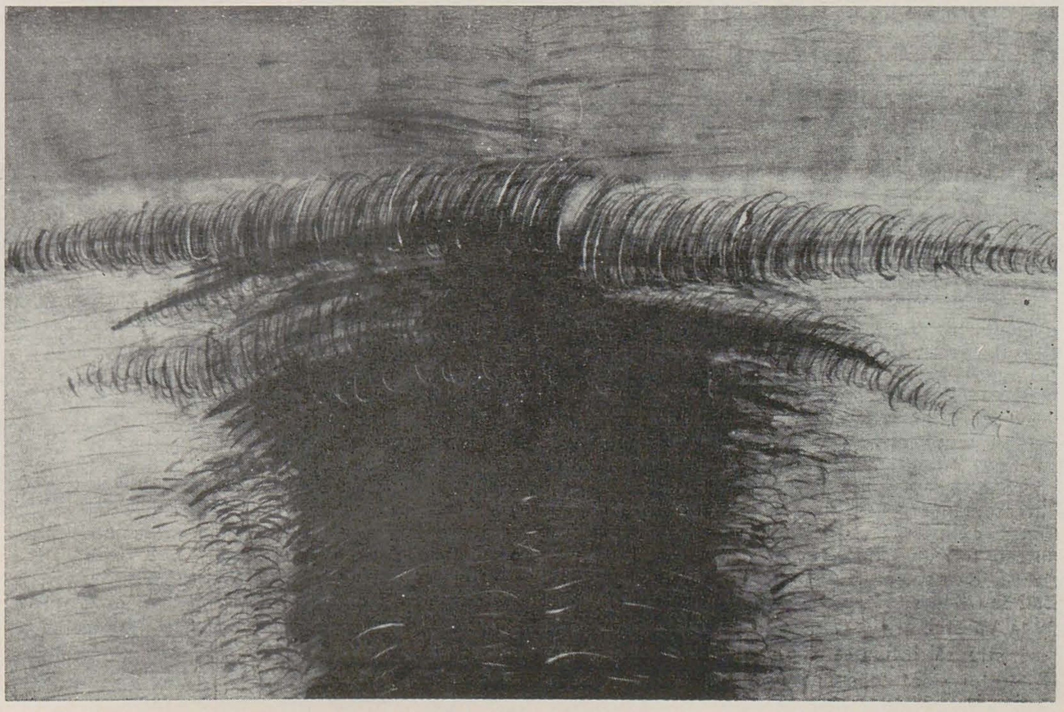
amelia pavel

Sînt rare expozițiile colective care pot îndemna, cu justificări temeinice, la încercarea de a desprinde pe baza unui ansamblu de opere trăsături generale, tendințe, dominante, simptome. Expoziția « Lucrări pe hîrtie » este una din ele. Începînd chiar cu titlul: el nu indică doar numitorul comun al unui material folosit, ci are și caracterul — chiar dacă discret — al unui manifest estetic care proclamă noi opțiuni și asumări responsabile. « Hîrtia » nu se mai mulțumește cu rolul de suport al imaginii, ea devine personaj și simbol în același timp, participant la acțiune. De aici și grija nu numai pentru calitatea funcțională a hîrtiei, dar și pentru latențele ei ascunse, mai puțin valorificate pînă acum: de somptuozitate, de bogăție spectaculară. Aceste demersuri se manifestă la fel de intens în desenele lucrate pe specii rafinate de hîrtie, expresivă prin ea însăși, ca și în cele care « modelează » hîrtia, transformată în element de limbaj — de pildă, în colajul « Mutter Courage » de *Geta Brătescu* sau în pictura pe hîrtie din omagiul adus de *Alin Gheorghiu* lui Arcimboldo, într-o imagine-spectacol care joacă pe tema distanței dintre trecut și prezent; în desene de viziune monumentală, cum sînt cel în creion și pastel al lui *Sorin Dumitrescu* sau cele expuse de *Marilena Preda-Sânc, Puia Masichievici, Ștefan Câlția, Nistor Coita*. Dincolo de tehnicile clasice ale acestor desene, de la creion la tuș, hîrtia pe care ele sînt efectuate se afirmă în noi ipostaze ale semnului, marcînd mutații, acomodări și adaptări ale experienței spațiului, timpului, obiectelor, percepției vizuale înseși.

Aceste privilegii acordate hîrtiei se leagă de interesul, mereu stăruitor, pentru demersul artistic în sine, atît ca exercițiu asupra materialului, cît și ca examen critic și confruntare în procesul trecerii de la percepție la expresie — fie ca reprezentare, fie ca doar semnalizare. Că desenul favorizează în cea mai mare măsură studiul din mers, adică în cursul chiar al actului de creație — asupra acestui proces de creație, este un fapt de mult cunoscut. Desenul ca gen-disciplină, fiindcă este « proiect », lunetă directă spre viziunea interioară. « Disegno »-ul, cîndva instrument fundamental de lucru al spiritualismului renascentist și manierist, își redobîndește astăzi rolul — după spusele unora — conducător în artele plastice. Statistic vorbind, afirmația este oricum certă. Nicicînd nu s-au deschis mai multe expoziții consacrate desenului în toate marile centre artistice ale lumii: expoziții de desen contemporan, dar și de desen clasic. Mai semnificativă însă decît acest aspect statistic este redescoperirea multifuncționalității desenului, el poate fi, pe lîngă pictură, și sculptură; pe lîngă ornament, și ambient. Dacă teoreticienii, mai ales, l-au socotit multă vreme o artă-concept, astăzi se dovedește — și expoziția de față o face din plin — că desenul este o artă-produs. « Disegni finiti », nu schițe, desene cu dimensiunea a III-a, care-și exprimă categoric opțiunea pentru corporalitatea imaginii și, ca atare, pentru destinul ei definitiv.

Dacă este o întîmplare faptul că în expoziție nu se află decît un frumos și neașteptat desen de sculptor, al lui *Horea Flămând*, întîmplarea aceasta are totuși un caracter semnalizator sau premonitoriu. Conturul și abstracția, în același timp implicată și provocată, fac loc calității spațiale a desenului, uneori pînă la limita metamorfozei în obiect. Astfel, în desenul-pictură al lui *Dan Mihălțianu*, elementele iconografice ale imaginii — cîteva veșminte — agresează privitorul prin intensitatea « prezenței » lor, deși factorul « scriere », deci grafismul, este cu ingeniozitate menținut. Și la *Ion Bițan* consistența spațială a imaginii, gîndul ei de a se afirma ca obiect, se impune autoritar. Puternică apare această integrare spațială și în desenul neoexpresionist al *Cristinei Pasima* care, în principala lui sursă — pictura neoexpresionistă germană și elvețiană — are caractere predominant grafice. În același sens acționează asupra privitorului și acuarela, cu învolburări

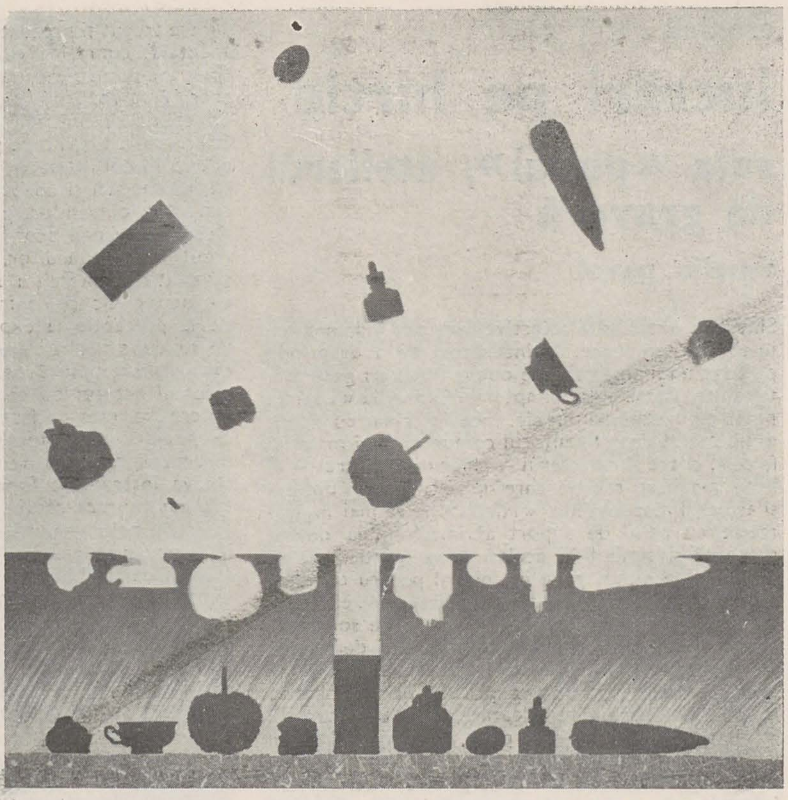


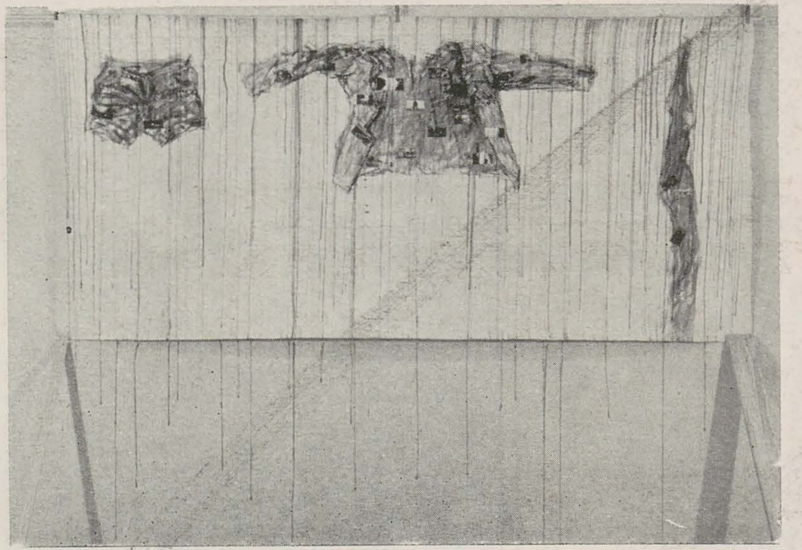


SIMONA RUNCAN
GETA BRĂTESCU
NISTOR COITA
DOINA SIMIONESCU

https://biblioteca-digitala.ro

HORTENSIA MASICHIEVICI
RADU IGAZSAG
DAN MIHĂLȚIANU
SILVIU BĂIAȘ





multicolore de forme, a lui *Rareș Pantea*. Ca un studiu asupra valențelor spațiale ale desenului se înfățișează peisajul de deal al *Ilenei Micodin*, lucrat în cerapastel color. Corporalitatea dealului, susținut pe o succesiune de planuri, devine atît de imperativă încît sugerează ieșirea din « tablou » și intrarea în spațiul real, ca un posibil fragment ambiental. În sens invers procedează *Corina Beiu-Angheluță*, cu o natură moartă în creion și acuarelă, învăluită într-un abur de poezie prin care distanțează spațiul, împingîndu-l, suprarealist, către lumea de dincolo de tablou.

Aceste moduri — de pe acum numeroase — de a distribui roluri spațiale desenului, beneficiază din plin tocmai de spațiul sălii de expoziție a « Podului ». Forma sălii, cu asimetriile ei pline de viață, cu dimensiunea ei, și cuprinzătoare și intimă în același timp, cu lumina și culoarea ei, se constituie ca o geografie artistică în care desenele își exercită intens efectele reciproce. Există în această expoziție circulația unor comunicări între opere care, deși diferă prin substanța experiențelor de viață și artistice ale fiecărui artist, sînt legate totuși între ele printr-un anume tip de experiență istorică și socială, trăită în comun.

S-a vorbit, nu o dată, despre desenul-confesiune, desenul ca « jurnal », ca solilocviu. Expoziția de la « Podul » nu mai înregistrează decît foarte puține opere de genul « notației » imediate, sau rezultate din asemenea atitudini ale atenției mărite față de lumea exterioară sau față de sine însuși, așa cum puteau fi frunzărite printre desenele lui Pallady, ale lui Picasso, ale lui Klee sau Kirchner, ale lui Dali sau Beuys. Să spunem « din păcate »? Peisajul de la Văratec al lui *Horia Bernea*, ivit din privirea care știe să intuiască rapid și subtil esențe ale vizibilului și să le spună ușor, ca un vers, ca o butadă, ca o observație fină însoțită de un surîs; ori micul personaj al lui *Horea Paștina*, simplu și viu conturat, evocator de atmosferă, impregnat de vagi anxietăți; ori copacul liric, acut desenat, al *Alei Popa Jalea* ar îndemna și la cultivarea în continuare a acestui mijloc de a deprinde și a ști să păstrezi atenția, virtute a naturii, ca și a omului. Tot din exercițiul atenției mai sînt născute, pe lîngă citatele instantanee ale observației fulgurante, și meditațiile care macină vizibilul, recompunîndu-l apoi, într-o strategie a deplasării elementelor « reale » prin intervenții parțiale în alcătuirea lor, devenită astfel ea însăși un mediu revelator de adevăruri ascunse, trecute cu vederea. Așa se înfățișează formele subliniat expresioniste ale lui *Vasile Kazar;* sînt forme gata mereu de metamorfoză, niciodată totală, dar în acțiune, ca indicator asupra sensurilor profunde ale imaginii. Ecoul viziunii lui Kazar asupra graficii unei întregi generații stăruie și în această direcție; în expoziția de față, de pildă, la *Ștefan Damo*. Translări parțiale ale realului, observat ca atare, încărcate de semnificații, apar și în alte modalități: « Nudul » lui *Ion Stendl*, o acuarelă voit consistentă, cu însușiri de subliniată plasticitate, arată ca o demascare a fiziologicului, obținută doar cu mici modificări complice ale structurii « normale » a formelor umane, ca și cum acestea ar fi intenționat văzute printr-o oglindă deformatoare; din « personajele » *Teodorei Stendl* au rămas doar scheletele vizibile prin radiografiere, restul este pus în paranteza unei observații provizoriu suspendate.

Varietatea propunerilor și a modurilor de viziune, căreia n-ar mai trebui să-i spunem « stilistică », fiindcă nu mai provine din căutări de « stil », ci din pasiunea exclusivistă a adecvării dintre formă și expresie, își joacă destinul în interiorul însuși al fiecăreia dintre imagini. S-ar putea aproape spune că varietatea de stiluri se desfășoară în fiecare dintre lucrări în parte. Opozițiile, antagonismele postulate ca ipoteză de lucru, întrețin caracterul dramatic, mișcat, al imaginii și, în același timp, oferă celui ce privește posibilitatea de a asista la mecanismele jocului petrecut acolo. Întocmai ca în spectacolele teatrale, în care decorul este instalat chiar în prezența spectatorilor: « stilul » se naște pe parcurs. Multe din lucrările mai sus citate sînt concepute și își prezintă spectacolul interior în acest fel. Ciclul de tușuri și laviuri ale *Doinei Simionescu*, inspirate din poeziile lui Nietzsche, ciclu din care în expoziție figurează un exemplar, evidențiază clar acest procedeu — să-i spunem prestilistic — în care operează dinamic fragmente de fixare stilistică, nedecisă pînă la capăt, lăsînd drum încă deschis opțiunilor artistului, dar și ale privitorului. Efecte înrudite acționează și în laviurile, încărcate de energie grafică, ale *Anamariei Smighelschi;* în tușurile-acuarelă străbătute de sclipiri neo-expresioniste ale lui *Silviu* și *Ethel Băiaș*, în compoziția expresionist-geometrică a lui *Victor Ciobanu*.

Prin tot ceea ce se poate desprinde din ea, expoziția de la « Podul » încarnează un moment de concentrare a creației grafice românești asupra ei înseși, într-un spirit de deschidere și amiciție artistică. Fără a face concesii gustului pentru rigoare și nevoii de absolut, expoziția este una a benevolenței autentice și a generozității. Ea poate corespunde, astfel, în egală măsură, avertismentului lui Mandelstam, care afirmă că « ochiul este o făptură nobilă, dar încăpățînată », și vechii justificări michelangelești privind dreptul de a desena « per amore e non per obligo ».

adrian podoleanu

alexandru cebuc

Autoportret
Flori
Peisaj
Peisaj

Muzeul de Artă al României a fost gazda unei impunătoare expoziții, datorate artistului ieșean Adrian Podoleanu. Doritor să se prezinte cît mai complet în sălile primului muzeu al țării, el și-a operat o selecție din lucrările cu o notă de lirism reținut, mergînd direct și deliberat în întîmpinarea emoției privitorului.

Aparent constant cu sine însuși, lucrînd în același registru compozițional și cromatic, dar cu înclinații spre hieratismul marilor sinteze arhetipale, Adrian Podoleanu se dezvăluie ca un demiurg care modelează substanța artistică cu o dezinvoltură aparte, apt să scoată în evidență mereu alte nuanțe ale sensibilității umane.

Actuala sa expoziție aduce un aer de împrospătare a paletei, de înnoire, căci acest mereu tînăr artist își adîncește în mod consecvent izvoarele de inspirație, în căutarea emoției simple, nealterate, ori își extinde aria investigațiilor, prin abordarea unor domenii inedite, pentru el, ca temă și viziune. Robustețea artei sale este urmarea aderenței la realitatea autohtonă, pe care o suprinde printr-o îndelungată și severă decantare, în imagini plastice viguros articulate, încorporînd în desen și culoare factorii de permanență ai spiritualității românești. Flacăra și bucuria interioară ce animă pictura lui Podoleanu amplifică dimensiunile și registrul creației sale printr-un spor de originalitate, prin valori plastice armonioase, de o mare unitate și expresivitate. Pînzele sale ne dezvăluie un spirit analitic, capabil să descopere esența specificului național în concepția și în modul de viață al poporului nostru, să detecteze elementele structurale profunde, perene. Bogatele sale resurse i-au dat posibilitatea să opereze distincții de mare finețe în această direcție.

Priveliștile capitalei moldave, cele din Delta Dunării sau de la mare i-au furnizat impresii puternice, întipărite constant în memorie și transpuse în reverberații de atmosferă marină, în bidimensionalitatea cadrelor vegetale, în monumentalitatea unor spații expresive, în pitorescul colțurilor citadine, realități imediate, configurații spirituale inedite, manifestînd preocupare atît pentru unghiul viziunii plastice cît și pentru procedeu. În peisajul urban, ca și în cel rural, Podoleanu preferă colțurile și aspectele intime (*Margine de sat — case roșii, Turnul Bărboi, Acoperișuri galbene, Toamna aurie, Peisaj din Bucium, Satul Păuni, Casa din deal, Peisaj din Bucovina, Satul nou, Primăvara la Văratec*), în care rezumă realitatea prin sugestivă decantare,

bită pregnanță, fiind remarcabile prin atmosfera sugerată cu o maximă economie de mijloace. Pictorul nu simplifică în dauna plenitudinii, culoarea sa își confirmă aici, evident, virtuțile compoziționale, capacitatea de a emoționa și de a transmite o organizare proprie lumii înconjurătoare, o organizare mai expresivă și mai grăitoare. Proporționalitatea și ritmicitatea culorii dovedesc o deplină cunoaștere a mijloacelor în raport cu tema aleasă. Ceea ce ne atrage atenția în mod deosebit în pictura sa este franchețea și fluiditatea tonalităților din care sînt compuse imaginile, aerul lor viu și poetic, căldura și luminozitatea lor, cîștiguri dobîndite prin nebănuite eforturi și frămîntări, cu prea puțin știute momente de îndoială ori nemulțumiri. Căutînd mereu expresii mai intense, aspecte mai sintetice și mai rezumative, Podoleanu potențează viziunea naturii. El pictează nu imaginarul, ci doar ceea ce vede în jurul său, dar pictează ceea ce vede cu sensibilitatea unui poet care simte acut înlănțuirea energiilor de la o zonă a materiei la alta. Diferența între o pictură de natură moartă și o pictură de peisaj se anulează în această creație ce configurează o singură lume, care este natura concentrată în mod specific, închegată fabulos. Podoleanu manifestă un simț deosebit al naturii, care dă naștere unei coerențe a culorii cu deplină eficacitate emoțională. Seria de peisaje moldave se înscrie pe linia ascendentă a căutărilor de integrare în atmosfera locală, de reprezentare a ei fără ostentație.

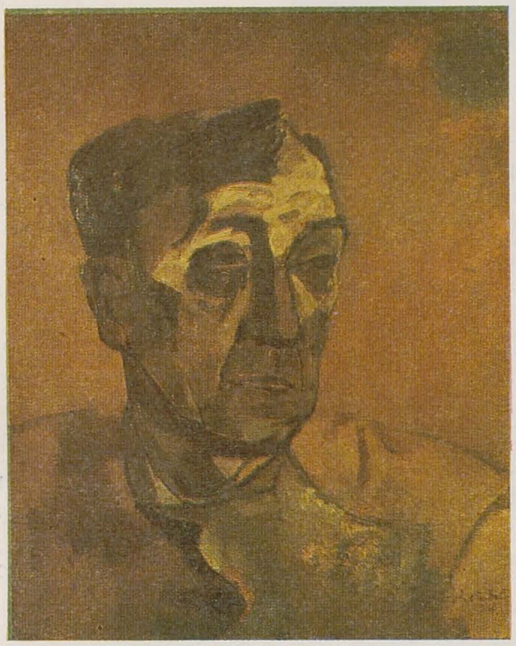
Portretul i-a oferit lui Podoleanu ample posibilități de experiment plastic, pe care pictorul nu l-a practicat ca pe un joc gratuit, ci ca pe un constant exercițiu de expresivitate. Este un exercițiu urmărit cu constanță de artist, ale cărui rezultate le constatăm și în actuala expoziție, în numeroasele variante ale portretelor unor înaintași ai picturii românești, printre care cele ale lui *H. H. Catargi* și *Alexandru Ciucurencu* — lucrări ce relevă atît

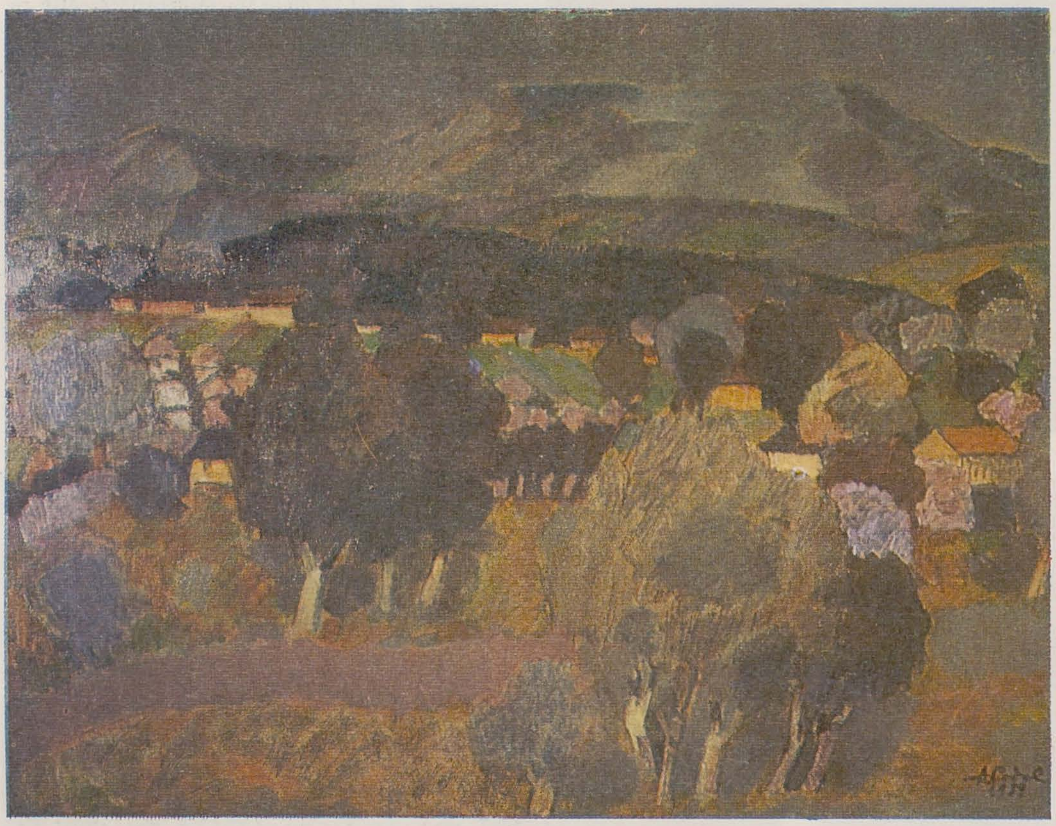
Contemplînd natura și peisajul local moldav (*Iarnă ieșană — Cartierul Goliei, Drum spre Cetățuia, Cartierul Galata, Satul Păuni, Peisaj pe dealul Repedea*) sau Delta Dunării (*Păpuriș și case, Margine de sat în Deltă, Așezare pescărească, Bărci albe, Stuf, cer și apă*), artistul relevă, dincolo de datele unei conferindu-i o profundă încărcătură emoțională. Viziunea sa este mai curînd închisă, concentrată de obicei într-o compoziție sintetică. Figura umană apare rar în peisaj, prezența ei fiind mai totdeauna sugerată, în tonalități coloristice cu reverberații afective. Peisajele sale au, în același timp, o deose-

realele calități de compoziție ale pictorului, cît și pe cele de desenator. Alte portrete, de data aceasta ale unor colegi ieșeni, ca *Gheorghe Brădățeanu, Vasile Istrate, Constantin Radinschi*, sau cele ale unor prieteni ieșeni ca *dr. Theodor Ciortea, filosoful N. D. Zaharia, prof. Wilhelm Romila*, ale unor tineri,

https://biblioteca-digitala.ro

Portret
Peisaj
Peisaj
În Deltă





primesc o coloratură specifică în evidențierea bogăției vieții lăuntrice, a psihologiei reflectate în trăsăturile chipului uman. Mărturii ale unei subtile intuiții psihologice, în măsură să individualizeze personajele, portretele sînt marcate totodată de un puternic sentiment al timpului inexorabil, cîștigînd astfel în autenticitate și profunzime. În aceste lucrări, lirica desenului, estompată multă vreme de pretențiile exclusive ale culorii, își redobîndește importanța.

Remarcabilă este și pasiunea artistului pentru natura statică, și în special pentru flori, pasiune ce-și are originile în studiile atente din tinerețe, atestînd totodată capacitatea de a surprinde frumosul în cea mai obișnuită temă a picturii. Și Podoleanu, ca mulți alți artiști, îmbrățișează cu pasiune tot ceea ce natura dezvăluie ochiului. Lumina, pitorescul, forma sau culoarea efemeră a lucrurilor nu-l atrag; el caută neliniștit esența lor, căci pictura este pentru el și un instrument de sondare a universului interior și a universului material înconjurător. Naturile statice din această expoziție sînt adevărate studii de armonii cromatice în diferite tonalități dominante; artistul își înnoiește și cu acest prilej expresia picturală, demonstrînd resursele multiple ale talentului său, căutînd acorduri diafane, cu reverberații de o suavă muzicalitate. Firavele imortele, asociate cu mere albe, roșii sau verzi, freziile în vase albe, numeroasele naturi statice cu flori de cîmp și fructe, răspîndite într-o ploaie strălucitoare de alb, galben, ocru și roșu, recheamă necesitatea acută de mișcare, de curățenie intangibilă, de optimism și bucurie. Naturile statice aduse acum la București se disting în ansamblul expoziției prin ineditul soluțiilor plastice și prin proprietatea timbrului, depășind convenționalismul și ariditatea genului. Dintre acestea, am remarca *Imortele și măr roșu*, *Flori albe și violet*, *Ofrandă*, *Crizanteme aurii*, *Vas negru și fructe*. *Fructe și trandafiri I*, *Fructieră și vas oriental*, *Flori de măr*, *Fructieră violet*, *Trandafiri albi*.

Lirismul pictorului ieșean se rostește cu gravitate, într-un limbaj pictural ferm, izvorît dintr-un discret și subtil freamăt interior, își află expresia în rafinatele acorduri ale registrului coloristic, circumscris unor dominante de griuri, ocruri și roșuri îndelung surdinizate. Aceste lucrări traduc clar programul artistic obținut de pictor prin distilarea continuă a mijloacelor sale de expresie plastică, dar, aș spune, și prin epurarea privirii, din care, experimentînd cu pasiune, a ajuns să culeagă esențialul. Esențialul în frumusețe decorativă, în bogăția înțelesurilor, în forța emoțională a subiectului, în lirismul culorii și în expresivitatea formelor.

Fiecare etapă din creația lui Adrian Podoleanu se justifică, astfel, dincolo de necesitatea interioară, printr-un proces evolutiv eliberat de prejudecăți stilistice sau tehnice, vizînd doar expresivitatea finală. Dar cîtă elaborare, cît efort pînă la obținerea unor sinteze în măsură, prin concentrarea și elevația emoțiilor, prin epurarea lor, să ofere și spiritului și ochiului înalte mulțumiri ! S-ar putea afirma că, de fapt, în această strădanie stă secretul farmecului pe care-l exercită pictura lui — strădanie de-a lungul unei întregi cariere, nu mai puțin decît a carierei episodice proprii fiecărui tablou în parte. Expoziția deschisă la Muzeul de Artă al României se înscrie ca un eveniment artistic al Capitalei; este expoziția unui profesionist de tradiție, stăpîn pe culoare și pe desen pînă la virtuozitate, care mizează pe dialogul emoțional cu privitorul. Mereu în căutarea unei soluții pe măsura timpului modern, Adrian Podoleanu se dorește și reușește să fie printre cei care extind arii noi de investigație artistică, aducînd în sprijinul acestei generoase și necesare disponibilități pentru tot ce înseamnă nou și autentic, datele talentului și ale realității artistice **și umane.**

https://biblioteca-digitala.ro

fotografia în secolul al XIX-lea: genuri, teme, compoziţii, artişti

adrian-silvan ionescu

Acum 150 de ani, cînd fotografia apărea şi-şi revendica locul între artele vizuale, ea împrumuta de la surorile sale « de şevalet » atît genurile tradiţionale — portret, scenă de gen, peisaj şi chiar natură statică — cît şi unele sugestii de paginare, impostare, expresivitate şi ecleraj.
Portretul a prevalat încă de la început. El a fost repede adoptat şi agreat de public, pentru că se substituia miniaturii generaţiei anterioare, corespunzînd gustului romantic al epocii. Portretul fotografic era mult mai exact şi mai ieftin decît minuscula pictură în acuarelă pe fildeş, email sau hîrtie, şi era destinat tot dăruirii — persoanelor dragi, familiei, prietenilor, celor pentru care se simţea condescendenţă, curtoazie ori obligaţie. Daguerreotipiile şi ambrotipiile erau prezentate chiar ca nişte miniaturi, închise în casete din piele sau catifea şi înrămate ori înconjurate de paspartuuri din metal stanţat, din brocart sau din mătase, ceea ce le conferea o deosebită eleganţă, făcîndu-le obiecte de lux şi de tezaurizare. Mai tîrziu, cînd s-a perfecţionat tehnica şi a apărut procedeul clişeelor de sticlă cu colodiu umed ce permitea copierea pe hîrtie sensibilă — se reducea substanţial preţul şi se făcea posibilă multiplicarea, practic, infinită, transformînd fotografia în cea mai accesibilă şi democratică dintre arte — maestrul parizian Disdéri a inventat imaginea *carte-de-visite* [1]. Aceasta a avut un imens succes de public prin dimensiunea ei redusă, amintind tot de miniatură, comod de purtat, de înrămat sau de păstrat în albume. Ea a rămas pentru tot restul secolului, pînă în preajma primului război mondial (cînd se impune cartea poştală), formatul cel mai popular şi cel mai solicitat. Un altul era mai marele *cabinet*, destinat în primul rînd înrămării şi fixării în paginile groase, de carton, ale albumelor cu coperţi măiestrit lucrate de legători iscusiţi, ce-şi puneau în joc întreaga imaginaţie pentru a crea opere de artă din piele, catifea, lemn sculptat şi metal bătut. De la imaginea într-un singur exemplar, pe care o putea realiza pe placa de metal argintat daguerreotipia, şi pînă la cea multiplicată în sute de exemplare, procedeele şi tehnica au făcut un progres uimitor în doar cîţiva ani. Presa considera informaţiile legate de evoluţia artei fotografice extrem de interesante şi-şi ţinea la curent cititorii cu tot ce era mai nou în materie: foto-sculptură [2], foto-pictură [3], foto-cromie [4].
Între timp apăruseră şi marii maeştri ai noii arte: David Octavius Hill, Robert Adamson, Roger Fenton, Francis Frith, Oscar Gustav Rejlander, Julia Margaret Cameron — în Anglia; Mathew B. Brady în Statele Unite ale Americii; Levitsky în Rusia; Abdullah Frères — în Turcia; Angerer şi Adele — în Austria; Disdéri, Nadar, Étienne Carjat şi Reutlinger — în Franţa; Szathmari, Wollenteit, Duschek, Nestor Heck — în România. Nu trebuie uitat că mulţi plasticieni au fost atraşi de fotografie, care fie îi ajuta în surprinderea unor momente evanescente ale subiectului ce-i interesa, fie, îndreptată asupra propriei opere finite, le revela detalii şi calităţi insolite, invizibile chiar şi ochiului lor de creatori; printre aceştia se numără Edgar Degas, Claude Monet, Thomas Eakins, Frederic Remington, Alphonse Mucha, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare [5], Nicolae Grigorescu şi Constantin Brâncuşi. Alţii s-au dedicat cu totul noii tehnici, abandonînd parţial plastica şi realizînd opere de artă pură, care nu le-au lăsat nici o umbră de tristeţe pentru actul de renunţare comis — aşa s-a întîmplat cu pictorii Samuel F. B. Morse (mai cunoscut pentru invenţia aparatului telegrafic şi a alfabetului omonim decît ca mînuitor al penelului şi ca pionier al fotografiei), David Octavius Hill, Szathmari, sau caricaturiştii Étienne Carjat şi Nadar. Cînd în Anglia se impusese cu tărie pictura prerafaelită, a existat o puternică interinfluenţă între arta fotografică şi arta de şevalet: cea dintîi oferea minuţia detaliilor, formulele proprii de cadrare şi de concepere a imaginii şi o îngheţare atemporală a poziţiilor şi expresiilor; cea de-a doua impunea subiectele (alegorice, religioase sau istorice) şi sintaxa plastică, decuparea pe fond întunecat, sfumato ori clar-obscur şi o deosebită picturalitate [6]. De aceea nu este deloc exagerat să vorbim despre artă chiar şi atunci cînd problemele erau doar de rutină, cînd fotografii răspundeau gustului şi cererii pieţii. E drept că unii slujitori ai camerei obscure nu depăşeau portretul plat, convenţional, « de aparat », în vreme ce alţii se ingeniau în compoziţii foarte sofisticate. În vreme ce mai toţi confraţii săi, conaţionali ori străini, îşi pozau modelele « figură întreagă » sau « portret în medalion », Nadar prefera gros-planul, bustul sau secţionările la jumătate, cu includerea mîinilor pentru expresivitatea gesticii, acordînd atenţie specială fizionomiei — o punea în valoare printr-un ecleraj extrem de savant, din care obţinea un spectaculos stil pictural, în tonalităţi profunde şi catifelate de sepia. El nu căuta să dea identitatea sau statutul social al modelului prin vestimentaţia momentului, aşa cum făceau ceilalţi, ci recurgea la învăluirea într-o draperie amplă sau într-un şal de caşmir (dacă era vorba de o femeie), sau accepta fanteziile costumaţiei de casă ori de atelier (precum fesul şi halatul lui Gautier). Şi în privinţa celor pe care-i fotografia, îşi spunea cuvîntul propensiunea sa spre arte; în decurs de 15 ani, prin studioul său s-au perindat toate celebrităţile literare, muzicale, dramatice ori plastice, dîndu-i posibilitatea să închege acel impresionant « Panteon Nadar » cu figurile remarcabile ale creatorilor din timpul său.
Pentru aceia care, însă, nu erau Nadar, exista un întreg cod al poziţiilor, respectat cu stricteţe şi aproape fără modificări în toate ţările unde pătrunsese fotografia, oricît ar fi fost de preocupaţi maeştrii de artisticitatea imaginii. Dacă modelul nu avea suficientă imaginaţie să ia o poză care să fie congruentă cu vîrsta, sexul, veşmîntul şi starea sa, atunci fotograful îşi lua libertatea să-l încadreze într-unul din canoanele sale. După cum deja am precizat, cele mai obişnuite erau portretele figură întreagă, unde erau preferate frontalitatea sau un vag semiprofil; profilul complet este rar, doar la comenzi speciale, cînd solicitantul voia să-şi releve trăsăturile clasice, de certă filiaţie atică, sau cînd,

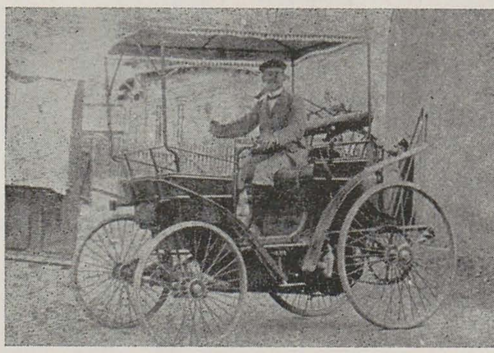
https://biblioteca-digitala.ro

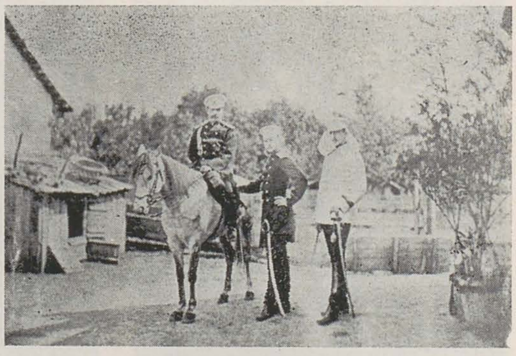
femeie fiind, voia să i se vadă anumite detalii ale rochiei de care era foarte mîndră (în special în perioada crinolinei, din deceniul al şaselea). După aceea, doamnele optează pentru poza în picioare (numai cînd erau mult avansate în vîrstă pozau aşezate, într-o atitudine plină de demnitate şi severitate). Bărbaţii sînt fotografiaţi, după dorinţă, fie aşezaţi, fie în picioare, aici trebuind rezolvată problema plasării mîinilor, pălăriei şi bastonului; unii îşi păstrau ţilindrul pe cap, alţii îl ţineau în mînă sau îl plasau pe masa ori soclul ce mobila atelierul; mîna se putea sprijini tot pe acesta ori pe spătarul unui fotoliu. Imaginea era mai uşor de compus dacă era vorba de militari care, invariabil, ţineau o mînă pe garda sabiei, la centiron sau la piept, cu degetele între nasturii tunicii, iar în cealaltă mînă ţineau chipiul. Cuplurile beneficiau de două poziţii: cînd era vorba de tineri logodiţi sau proaspăt căsătoriţi, stăteau în picioare, alături, ţinîndu-se de braţ ori de mînă; dacă erau persoane mai în etate, atunci bărbatul era totdeauna aşezat, iar femeia în picioare, puţin mai în spate, cu mîna delicat lăsată pe umărul lui, într-o atitudine blîndă şi supusă, de soţie iubitoare. Cînd copiii apar alături de părinţi sau tutori, ei stau cu deferenţă, în picioare, alături de persoanele mature, care sînt, de obicei, aşezate. Cînd sînt făcute poze de grup, preferinţa cade asupra celor cu trei personaje, ca mai uşor de compus: dacă este vorba de camarazi de arme, este încă şi mai uşor, ei fiind aranjaţi cu cotul sau cu mîna unul pe umărul celuilalt, dacă stau în picioare; sau cel mai înalt în grad e aşezat pe scaun şi încadrat de ceilalţi doi. Dacă sînt mai mulţi — precum în pozele absolvenţilor de şcoală sau ale ofiţerilor garnizoanei — compoziţia este centripetată de grupul profesorilor sau al ofiţerilor comandanţi, plasaţi în mijloc, în primul rînd, aşezaţi, iar ceilalţi — în semicerc, cu concavitatea spre aparat, în picioare sau chiar urcaţi pe un podium, pentru a forma mai multe registre. Pozele de copii sînt cele mai puţin convenţionale; fotograful îşi dădea frîu liber imaginaţiei, costumîndu-i sau aşezîndu-i în poziţii ciudate. Este drept că aceştia erau şi ei mai greu de convins să stea nemişcaţi şi cuminţi în cele cîteva clipe necesare expunerii. Din aceeaşi cauză a expunerii îndelungate, modelele au expresii serioase, severe şi rigide, îngheţate în atitudini de o nefirească demnitate, ce nu totdeauna corespundeau statutului real sau caracterului lor. Primul maestru care, în deceniul al şaptelea al veacului trecut, prefigura acel «zîmbiţi, vă rog» al fotografilor zilelor noastre, era W. Wollenteit din Bucureşti: majoritatea celor ce-i pozau au figuri senine, destinse şi surîzătoare, el fiind cel dintîi nu numai din România, dar şi din Europa, care cerea acest lucru vizitatorilor săi.

Unii comanditari, mai fantezişti sau mai excentrici, îşi iau singuri poza care o doresc să-i reprezinte, lejeră sau insolită: militarii cu trabucul sau pipa în gură, cu mîna în buzunar, descheiaţi la tunică, avînd alături cîinele sau calul preferat; personaje citind, cu ochii plecaţi pe paginile unei cărţi sau ale unui ziar; altele în atitudini pansive, cu capul sprijinit, elegant, pe două sau trei degete ale mîinii aşezate pe un vraf de cărţi şi cu privirea visătoare, pierdută undeva, departe. Melomanii se pozau cîntînd la pian sau stînd alături de el ori de vreun alt instrument drag. Unii se doreau sportivi şi se fotografiau fandînd la scrimă, făcînd exerciţii gimnastice ori acrobatice; alţii doar mimau pasiunea de «sportsman», alegîndu-şi pentru vizita la studioul fotografic costumele de echitaţie sau de vînătoare. Se făceau poze şi în exterior, atunci cînd solicitantul dorea să apară călare pe dragu-i bidiviu sau pe velociped, în trăsură sau în automobil. Nu lipsesc nici compoziţiile anecdotice, în care cei plini de spirit şi cu simţul umorului regizează un aranjament prin care transmit un anume mesaj, nelipsit de autoironie. Aceasta pentru că fotografiile nu erau doar consemnări fugare ale figurii sau ale unui moment al vieţii, ci erau şi purtătoarele unei încărcături ideatice şi ale unei simbolistici bogate în înţelesuri, chiar dacă acestea sînt doar aluzive, prin gestica şi expresia căutată a modelelor sau prin anumite auxilii.

Maeştrii fotografi din toată lumea îşi ornamentau atelierul într-un stil foarte rafinat, luîndu-l ca model pe Disdéri, al cărui studio era un adevărat salon de primire, iar redeschiderea lui într-un nou local era un interesant subiect pentru articole şi imagini în presa ilustrativă a vremii [7]. De altfel, decorul şi mobilierul erau esenţiale pentru compunerea spaţiului în care avea să fie impostat modelul. Însăşi poziţia celui portretizat era dictată de piesele din jur: cu mîna pe o masă sau un secrétaire, pe un spătar de scaun, rezemat de o balustradă, de un soclu sau de o coloană. Uneori acestea sînt coroborate cu un decor în trompe l'oeil ce amplifică spaţiul, elementele arhitectonice şi ornamentale. Se mergea cu iluzionismul chiar foarte departe, realizîndu-se fundaluri pictate cu peisaje autohtone sau exotice la care, pentru veridicitate, se adăugau în prim plan, ca într-o dioramă, bănci, balustrade de parc, bolovani, trunchiuri de copaci şi crengi uscate, iarbă şi frunziş, autentice sau din papier maché. În alte situaţii era preferat un perete complet gol, doar cu muluri fine şi cu un ornament în stuc. Niciodată nu lipseau din studio cel puţin două draperii — una de mătase uni, alta de brocart, folosite în funcţie de importanţa comanditarului şi de gradul de bogăţie a imaginii pe care o impunea statutul acestuia; draperia, legată cu un şnur gros terminat cu ciucuri grei, era plasată în dreapta sau în stînga personajului şi ajuta la închiderea compoziţiei. Nu era deloc o coincidenţă cînd aceşti ciucuri ampli creau o euritmie cu plăcile de fir de pe pieptul drept al lăncierilor, vînătorilor sau jandarmilor călări din România epocii lui Cuza sau cu eghileţii statmajoriştilor de mai tîrziu. Aceasta pentru că la maeştrii fotografi nimic nu era aşezat la întîmplare, totul era gîndit şi compus cu minuţie pentru reuşita imaginii. În acelaşi scop, într-un atelier existau cîteva mobile de bază — tambur de coloană, balustradă, gueridon, secrétaire, comodă, canapea tête-à-tête, fotoliu sau scaun bogat sculptat — care, prin compunerea lor în diverse combinaţii şi raportate la draperie şi la covor, dădeau de fiecare dată sugestia unui alt interior [8]. Multe poze ale căror cartoane au dispărut (sau textul de pe ele a fost distrus) au fost atribuite atelierelor ce le produseseră prin compararea şi identificarea inventarului decorului, inconfundabil şi neschimbat ani în şir la anumiţi fotografi.

După portret urmau celelalte genuri: peisajul şi scena de gen. Natura i-a fermecat şi pe fotografi, iar publicul era interesat să cunoască anumite zone îndepărtate unde fie nu putuseră ajunge, fie le cutreieraseră şi doreau să păstreze amintiri ale acelor călătorii. Orientul îşi menţine aura de mister pînă tîrziu, după ce romantismul nu mai era la modă [9]. Piramidele, Sfinxul, bazarele, moscheile celebre, costumele colorate purtate de locuitori erau tot atîtea subiecte pentru fotografii intrepizi. Szathmari, dîndu-şi seama de necesitatea furnizării unei documentaţii cît mai bogate pentru curioşii de pretutindeni, după ce a imortalizat pe peliculă evanescenta imagine a Bucureştiului de la mijlocul secolului — în detaliu sau în ansamblu, fotografiind din Turnul Colţei vedute demne de un Canaletto — şi-a îndreptat obiectivul şi asupra pitoreştilor tîrgoveţi, ţărani, negustori de tot felul, ce mişunau prin oraş şi prin împrejurimi. Albumele sale au fost foarte bine primite la Paris [10]. Pentru el, aceste fotografii erau materia primă strînsă în vederea elaborării unor acuarele ce aveau să fie ulterior cromolitografiate şi difuzate în albume de costume populare şi tipuri specifice din ţinuturile româneşti [11]. (Parte din aceste fotografii şi acuarele au figurat în pavilioanele ţării noastre la Expoziţiile Universale din 1867, de la Paris, şi 1873, de la





https://biblioteca-digitala.ro

Viena[12].) Astfel s-a ajuns la fotografia etnografică. Nu numai Szathmari colecţiona astfel de imagini — deşi el a fost primul şi a dat sugestii de urmat şi altor confraţi — ci şi Franz Duschek, A. D. Reiser şi Hermann Leon din Bucureşti, K. F. Zipser din Craiova, C. Cavallar din Cîmpulung Muscel, Carl Koller din Bistriţa, Leopold Adler din Braşov, August Meinhardt şi Theodor Glatz din Sibiu. Şi Ludwig Angerer, farmacist militar încartiruit în capitala Valahiei în timpul Războiului Crimeii, făcuse cîteva fotografii de plăcintari şi gabroveni, dar acestea fuseseră doar o activitate pasageră pentru viitorul fotograf al curţii habsburgice. De aceea, tot maeştrii ce activau pe teritoriul românesc deţin întîietatea, fiind pionierii necontestaţi ai fotografiei etnografice universale, luîndu-le-o înainte cu cel puţin o decadă americanilor William Henry Jackson, Alexander Gardner, Laton Alton Huffmann, Adam Clark Vroman, John A. Anderson, Roland Reed şi Edward Sheriff Curtis, ce-şi dedicaseră arta imortalizării indienilor şi a culturii lor pe cale de dispariţie din preeriile şi munţii Statelor Unite. Cu peisaje şi tipuri din popor pozate de Franz Duschek şi-a ilustrat James Samuelson cartea sa « Roumania, Past and Present » (London 1882), iar Emily Gerard a folosit colecţia de fotografii etnografice realizate de Theodor Glatz, Carl Koller şi Leopold Adler pentru lucrarea sa « The Land Beyond the Forest » (New York 1888). Încă de timpuriu au fost observate calităţile fotografiei de consemnatoare a evenimentelor de moment, astfel ea putînd furniza un bogat material inedit revistelor ilustrate. După imagini luate de diverşi artişti ai camerei se făceau xilogravuri (mai tîrziu gravuri în oţel) ce se tipăreau în presă. Şi în domeniul fotografiei ca document de actualitate şi ca reportaj de război am deţinut primatul, căci tot Szathmari este cel care în toamna lui 1853, la izbucnirea noului conflict oriental ce în istoriografie avea să se numească Războiul Crimeii, îşi duce ustensilele la malurile Dunării, într-un atelier volant amenajat într-o trăsură specială, şi ia imagini cu taberele adverse şi cu comandanţii ruşi şi turci, precedîndu-l cu cîteva luni bune pe englezul Roger Fenton[13]. Peste aproape 25 de ani, Szathmari se va afla din nou pe front, strîngînd documentaţie din conflagraţia anilor 1877—1878, ce avea să aducă Independenţa României. (Cîteva din pozele realizate atunci au fost reproduse în reviste franţuzeşti şi englezeşti.) Însă, de data aceasta, el nu a fost singurul fotograf participant la campania din Bulgaria, căci şi A. D. Reiser şi Franz Duschek trecuseră la sudul Dunării, pentru a imortaliza războiul. Mai multe fotografii ale celui din urmă au cunoscut o notorietate mondială, fiind preluate şi difuzate, din păcate anonim, în majoritatea foilor ilustrate continentale), iar activitatea sa de front a primit un unanim elogiu în ţară, prin rubricile ziarelor « Resboiul » şi « Dorobanţul » ce nu uitau să consemneze ordinele şi medaliile cu care fusese distins autorul lor[14].

Aceasta demonstrează că în România au existat fotografi de talie europeană nu numai prin înalta calitate a facturii lucrărilor, ci şi prin recunoaşterea valorii operei lor şi în afara graniţelor ţării. După cum s-a văzut, Szathmari a avut frecvente colaborări în presă — atît în cea străină cît şi în cea românească — fiind în acelaşi timp şi editor al primei reviste ilustrate ce apărea la Bucureşti, între 1860—1861, « Illustraţiunea, Jurnal Universal », unde anumite desene îi fuseseră inspirate de fotografie[15]. Din complexitatea aptitudinilor şi a preocupărilor sale nu a lipsit nici cronica fotografică: în 1865 îi era publicată în revista vieneză « Photographische Correspondenz » o prezentare critică a creaţiei maeştrilor camerei obscure din Paris, scrisă foarte la obiect, cu pertinente observaţii şi judecăţi de valoare, fapt ce nu prejudicia însă stilul de vervă şi fină ironie[16].

Beneficiind de o pleiadă de admirabili artişti fotografi — între care emulaţia absolut colegială era un important stimulent pentru îmbogăţirea tematicii şi inovarea tehnicii[17] — România a contribuit din plin la dezvoltarea tinerei arte vizuale a secolului al XIX-lea, fotografia.

NOTE

[1] L. Chaumontel — La Photographie à la guerre, în « L'Illustration » no. 949 / 4 Mai 1861, p. 287; XXX — Ce que peut faire un photographe, în « L'Illustration » no. 977 / 16 Novembre 1861, p. 319

[2] Théophile Gautier — Photosculpture, în « Le Monde Illustré » no. 401 / 17 Décembre 1864, p. 398; A. Hermant — La Photosculpture, în « Le Monde Illustré » no. 403 / 31 Décembre 1864, p. 426.

[3] La Photo-peinture, în « Le Monde Illustré » no. 438 / 2 Septembre 1865, p. 159; no. 439 / 9 Septembre 1865, p. 175

[4] Un Art Nouveau — les ateliers de Photochromie, în « Le Monde Illustré » no. 987 / 11 Mars 1876, p. 171; no. 1012 / 2 Septembre 1876, p. 160

[5] Archéologie Roumaine — Le bas-relief de Bogdan Dragoş Voda, în « Le Journal de Bucarest » no. 478 / Avril 1875

[6] Adrian-Silvan Ionescu — Prerafaelitismul în fotografie, în « Arta » nr. 12 / 1986; Idem — Fotografia engleză şi spiritul prerafaelit, în « Fotografia » nr. 177 / mai-iunie 1987

[7] A. Halbeer — Noveaux salons de Disdéri, în « Le Monde Illustré » no. 157 / 14 Avril 1860, p. 252, 254; Salon de réception de M. Disdéri, în « L'Illustration » no. 101 / 2 Juin 1860, p. 353

[8] Adrian-Silvan Ionescu — Portretistica fotografică în România secolului al XIX-lea, în « Fotografia » nr. 171 / mai-iunie 1986; Idem — Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea, în « Studii şi Cercetări de Istoria Artei », tom 34 / 1987

[9] Muzeul Afga Foto-Historama din Köln a organizat în lunile octombrie-decembrie 1988 o foarte interesantă expoziţie cu imagini din Orient, intitulată « An den Süssen Ufern Asiens. Ägypten — Palästina — Osmanisches Reich. Reiseziele des 19. Jahrhunderts in Frühen Photographien ».

[10] Auguste Devanaux — La Photographie en Orient — Types et costumes militaires, par M. de Szathmari, în « Le Monde Illustré » no. 29 / 31 Octobre 1857, p. 14-15: (. . .) În ultima vreme, mai mulţi fotografi au parcurs Orientul şi au adus un număr considerabil de vederi care spun mai mult despre adevăratul aspect al acestor ţinuturi decît toate cărţile şi toate desenele, oricare ar fi valoarea lor artistică şi literară. Iată că acum, pentru a completa această operă, *un artist de talent, un om inteligent şi de gust* (subl. n.), va livra publicului, într-o colecţie de mai multe sute de reproduceri, mostre ale tuturor tipurilor şi costumelor care deosebesc diversele populaţii implantate în provinciile turceşti. *Acest artist este Dl. de Szathmari, din Bucureşti, care s-a făcut cunoscut în 1855 printr-o serie de poze reprezentînd primele episoade ale războiului din Orient şi portretele generalilor comandanţi ai armatelor ruse şi otomane* (subl. n.). Subiectul desenului intitulat *Palicar şi ţigancă*, care a apărut în ultimul număr al lui Monde Illustré (no. 28 / 24 Octobre 1857, n.n.), este împrumutat din această frumoasă şi interesantă colecţie. Această mostră poate da o idee de ceea ce va fi lucrarea. Se vede că autorul nu s-a limitat la simpla reproducere a unui costum sau a unui tip, ci grupînd cu gust modelele sale, el a ştiut să compună nişte tablouri pline de originalitate şi de caracter. El nu a neglijat nici una dintre condiţiile care ar fi putut face din pozele sale nişte opere realmente artistice; şi trebuie să o spunem că a reuşit din plin. În acest album curios sînt multe subiecte pe care am voi să le vedem transpuse pe pînză de Decamps sau de Meissonier: unul ar găsi aici efecte de lumină demne de penelul său, celălalt detaliu care să-i obosească exersatul său ochi; amîndoi s-ar inspira din documente preţioase. (. . .) »

[11] Ulyse de Marsillac — Album Roumain, în « La Voix de la Roumanie » nr. 16 /20 Mars 1864: « Dl. Szathmari se ocupă în acest moment cu strîngerea tuturor elementelor pentru un album destinat să păstreze amintirea unor clipe care dispar, unor obiceiuri care se transformă şi unor pitoreşti costume care fac loc fracului uniform al civilizaţiei moderne. Dl. Szathmari vrea să adune în primul rînd un mare număr de *fotografii care îi vor servi de modele pentru acuarele, iar aceste acuarele vor fi cromolitografiate* (subl. n.) la Paris sau Londra în aşa fel încît să formeze o serie de mici tablouri încîntătoare, care vor fi vîndute la preţuri foarte moderate. Avem sub ochi primele pagini din această curioasă galerie şi credem că nu vom fi falşi profeţi prezicîndu-i un mare succes. Moravurile autohtone şi costumele naţionale au dispărut din clasele înalte ale societăţii. Un salon din Bucureşti seamănă foarte mult cu un salon din Paris. De aceea, nu acolo s-a dus dl. Szathmari să-şi caute modelele. El le-a găsit în mahalale şi la ţară, printre ţărani şi oameni din popor, iar arta n-a pierdut nimic coborîndu-se astfel în aceste zone obscure, ultim refugiu al pitorescului. Am văzut tinere fete minunate în cămăşile lor cusute cu aur şi cu flori în păr; am văzut ţigani ce păreau scoşi dintr-o acvaforte de Callot şi scene rustice amintind de chermezele şcolii flamande. (. . .). Pictorii poeţi, ca dl. Szathmari, declamă posterităţii chipurile şi obiceiurile secolelor care se duc. »

[12] L'Exposition Roumain à Vienne, în « Le Journal de Bucarest » nr. 271 / 2 Avril 1873; La Roumanie à l'Exposition de Vienne, în « Le Journal de Bucarest » nr. 296 / 3 Juillet 1873; L'Exposition Roumaine à Vienne, în « Le Journal de Bucarest » nr. 299 / 13 Juillet 1873

[13] C. Săvulescu — The First War Photographic Reportage, în « Image » no. 1 / March 1973; Idem — The First War Correspondent — Carol Szathmari, în « Interpressgrafik, International Quarterly for Graphic Design » no. 1 / 1978; Constantin Săvulescu — Cronologia ilustrată a fotografiei în România, perioada 1834-1916, Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti 1985; Lawrence James — Crimea 1854-56, The War with Russia from Contemporary Photographs, Hayes Kennedy, Oxford 1981, p. 9,10,15,16

[14] Adrian-Silvan Ionescu — Mărturii foto-documentare ale unui reporter al Războiului de Independenţă — Franz Duschek, în « Revista Muzeelor şi Monumentelor », Muzee nr. 7 / 1988

[15] Idem — Szathmari editor, în « Arta » nr. 4 / 1988; Idem — Szathmari redivivus, în « Revista Muzeelor şi Monumentelor » Muzee nr. 4 / 1988

[16] C. v. Szathmari — Photographies parisienne, în « Photographische Correspondenz. Technische, artistische und commerzielle Mittheilungen aus dem Gebiete der Photographie » II. Band, Nr. 7-18 / Jänner-December 1865

[17] În 1880 Franz Duschek făcea fotografie colorată (« Resboiul » no. 955 / 9 Martie 1880), în anul următor şi colegul său A. D. Reiser (« Resboiul » no. 1415 / 21 Iunie 1881), iar în 1885, Ioan Niculescu inventase un procedeu de imprimare a fotografiei pe lemn, uşurînd astfel munca xilografilor. Cel din urmă a fost şi iniţiatorul fotografiei de cazier la Prefectura Poliţiei Capitalei, unde a şi funcţionat, mai mulţi ani, ca fotograf.

LEGENDE

p. 23

1. *W. Wollenteit — Portret de femeie într-o poză standard pentru perioada rochiei cu crinolină; carte-de-visite*
2. *W. Wollenteit — Colonel de dorobanţi călări, 1860; carte-de-visite*
3. *C. Reutlinger — Portret de femeie în costum de călărie; carte-de-visite*
4. *Anonim — Militar într-o poză lejeră; carte-de-visite*
5. *C. Szathmari — Cuplu, 1863; carte-de-visite*
6. *Anonim — Cuplu în picioare; carte-de-visite*
7. *A. Schivert, Jassy — Compoziţie cu două doamne — efectul bazat pe contrastul de alb-negru; carte-de-visite*
8. *Franz Duschek — Copil costumat ca împărat roman; carte-de-visite*

p. 24

9. *Anonim — Dumitru Dumitrescu în automobilul său, 1895, 17,5×23 cm*
10. *C. Szathmari — Peisaj la malul Dunării luată cu un aparat cu două obiective, 26,3×21,4 cm*
11. *Franz Duschek — Imagine din campania din 1877, 11,8×18 cm*
12. *Un « carte-de-visite » de Disdéri, creatorul acestui format. De remarcat poza modelului şi profilul, extrem de rar folosit în acea vreme*
13. *Swiatonowski, Jassy — Compoziţie anecdotică, 1900; carte-de-visite*
14. *K. F. Zipser — Bărbat în costum de vînătoare, membru al « Societăţii de dare la semn », cca 1867; carte-de-visite*
15. *B. Fuchs, Pitesci — Compoziţie cu două personaje, carte-de-visite*

p. 25

16. *K. F. Zipser — Căluşul; carte-de-visite*
17. *Theodor Glatz, Sibiu — Vînător; carte-de-visite*
18. *C. Szathmari — Başibuzuc şi prietenă, 23,6×18,3 cm*
19. *Reproducerea aceleiaşi imagini în « Le Monde Illustré » no. 28 / 24 Octobre 1857; « Types et costumes valaques (Palicare et Tsigane), d'après une photographie de M. Ch. de Szathmari, de Bucarest »*

https://biblioteca-digitala.ro

costache agafiței

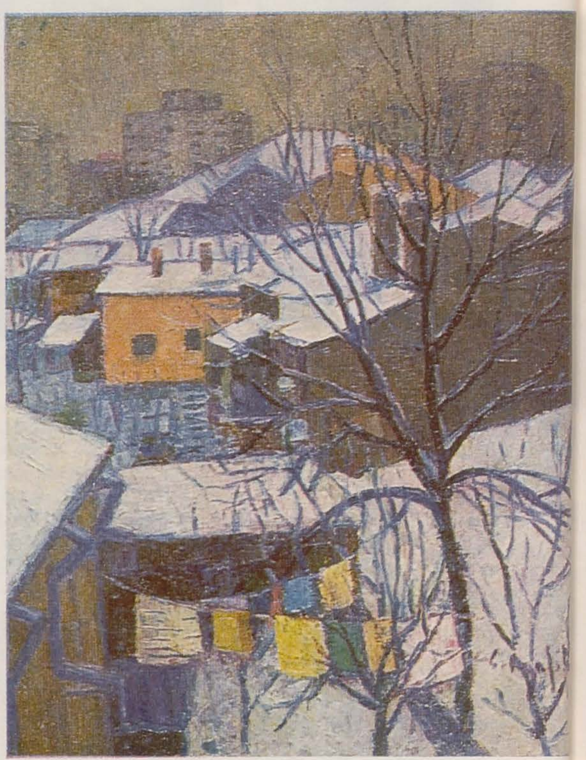
ioan vieru

Autoportret cu fes roșu
Vas cu circiumărese
Iarna la Iași
Natură statică cu mere și farfurie

Aflat programatic în zona confluențelor tradiției și colocvialului ca raport prospectiv, manifestînd ca om și artist o propensiune pentru o Agoră a virtualității, Costache Agafiței a păstrat, de-a lungul anilor, un cult constant lui Octav Băncilă, profesorul său de la Belle Arte. Gestul are un tîlc mai ales în ceea ce privește nealinierea artistului la căutări efemere. În acest omagiu s-a petrecut nestînjenită și netributară fidelitatea față de o unitară viziune, iar dacă există o fuziune (ușor de depistat), ea ține de latura pur formală. Ideologia artistică a pictorului ieșean înseamnă o aducere în prim plan a plasticității formelor, spre a contrazice aparențele.

În cazul său, insurgența s-a substituit unei desfășurări lente, metodice, putînd fi întrevăzută de-a lungul unei vieți. Privirea retrospectivă urmărește firul existențial de o rară pregnanță, investind culoarea cu misiunea simplității și a elucidărilor. Costache Agafiței a respectat și respectă tradiția ieșeană, urmărind acel element catalizator al generațiilor, studiindu-i impactele, știind să se circumscrie. Căutînd ordinea și geometria de sorginte clasică, el a văzut în acestea propriile dimensiuni ale Realului. Rezultat al dihotomiei *exact-trăire*, pictura sa pornește de la forța realului și tinde s-o regăsească în certitudinea transfigurării, în specificul psihologicului instituit în creația omului.

Îmi revine în memorie albul dintr-o panoramă matinală a Iașului, emblematic pentru această Florență românească, ca semn al combustiilor și complementarității planurilor, ori ca altitudine a imaginii în sine. Urmărind răsfrîngerile identității, Costache Agafiței știe că ea se reflectă în fiecare unghi. Sub vălul timpului, cînd uzurpator cînd eliberator, se camuflează singularizarea unui prezent intens, în care vîrsta, cu încărcătura-i de pragmatism și omenesc, se decantează în sentimentul totalității, tinzînd spre un absolut al permanențelor. Arta i se dezvăluie astfel cu fermitatea unui poem în care aparentele disonanțe nu-s decît efectul unei excepționale capacități de adîncire și expresivitate. În peisaje, în naturile moarte ori în portrete, stratificările îndelungi se caută cu frenezie



imaginile trăind sub tensiunea unui dialog interior exemplar. Fiecare dintre ele înseamnă a lua mereu de la capăt proiectul uman și artistic, a afla modelul și nu a-l prelucra sau copia (transcrie). Judecata fermă este cea care întemeiază, printr-o emoție imanentă. Calmul și expansivul se întîlnesc firesc, ireversibilitatea timpului vitalizează observația.

Crepuscularul cedează plasticității diurnului, gîndul se întoarce spre sine pentru a evita dispersia, « inexactul ». Argintiul și auriul, albul și negrul se luminează ca poli ai refacerilor continue. Constant în acest scenariu nu se află simbolul în sine, ci o înlănțuire ontologică, mereu extrăgîndu-se configurația « faptică », spre a-l păstra în datele concretului. *Autoportret cu halat roșu*, *Casa lui Octav Băncilă*, portretele, *Boabe aurii*, *Sacoșa roșie* — și atîtea altele — au fiecare o anumită strategie a resuscitării materiei ca element primordial. Obiectul, ființa primesc și emană la rîndul lor lumina spațiului dat, ca pe o sfidare a amorfului, a gratuității. Prezența lor este un veritabil studiu al luminii în oglindă. O etică a naturalismului creează o libertate de mișcare neechivocă. De aceea, în peisaje, elementul celest și cel terestru se conjugă în impresie, mai mult în vag decît într-o vizualitate concludentă. Fraternitatea umbră-lumină — ca definiție a lumii, ca filosofie chintesențială a artistului — transformă masivul în zvelt, elementul deschizînd perspectiva fondului.

Rod al nădejdii și al simplității, pictura lui Costache Agafiței solicită multiple deslușiri. Cei 80 de ani pe care i-a împlinit sînt un moment al omagiilor depline, cu atît mai mult cu cît penelul zidește mai departe singularul unei opere demne de atenție.

https://biblioteca-digitala.ro

însemnări colegiale: costache

val gheorghiu

Dacă ar fi semnat Constantin, ar fi pictat altfel. Sau, invers, dacă ar fi pictat în altă manieră, ar fi trebuit să semneze Constantin. Fără să alunecăm prea mult în subtilitatea obsesivă și trucat maladivă, dar oricum strălucitoare, a lui Canetti privind problematizarea numelui, sîntem tentați (de dragul tentației, evident, și numai o secundă) a găsi o minimă corespondență între prenumele — Costache — sunînd hîtru ca un cognomen balcanic, și pictura însăși, practicată de onorabilul octogenar ieșean de azi. Euforia lui *Costache* presupune, dacă ne lăsăm un pic furați de imaginație, o anume franchețe a recomandării, făcută cu rectitudine, răspicat și foarte audibil, dar presupune și o glumeață desuetudine. Cel puțin, în felul ăsta o receptăm noi, modernii, pentru că în vremea lui Conachi n-ar fi fost vorba de așa ceva. Portretul (și autoportretul) lui Costache Agafiței este el însuși o îmbinare de elemente consunînd plin, în acorduri tari: temeritate și franchețe, simplitate și bravadă, aceasta din urmă vag bufonă, dar o bufonadă care să nu altereze efigia în major, ținută bine temperat, să nu strice statutul unui artist predestinat, decis din începuturi să devină, nici mai mult, nici mai puțin, *pictor*.

Comportamental, de asemenea. Costache Agafiței, în atelier, pe stradă, în public, în simple conversații, ne propune, aproape ostentativ, această efigie clară, neînșelătoare, pentru unii incomodă, dar de fiecare dată pregnantă în diversitatea ei persuasivă. Te pot deruta întrucîtva prezența marcat răspicată a țăranului, sau calamburul pișicherului, sau grandoarea revendicativului, sau bascul flamand, croșetat autohton, sau verbozitatea aparent dezlînată, dar toate acestea împreună, concurînd fericit, rotunjesc efigia stimată azi de noi. Cînd ajungeam, naiv mirat, în Iașul anilor 60, omniprezența harnică a grupului de pleinairiști care nu se jenau să umble cu șevaletul în spinare, mi se impunea cu acea tărie emanată de nu știu ce făpturi homerice, sau, mai blînd, cu nostalgia căutătorilor de colțuri în vrăjita Fontainebleau.

Costache Agafiței era unul din acești pleinairiști insațiabili, peregrin și expozant prolific, exemplar apolinic al unei generații crescute în cultul naturii, neștiutoare de îndoieli și de angoase. Așa și era schițat în mapele confraților naturiști, într-un anteriu larg, cu poalele atîrnînd pe pămînt, cu pălărie (ehe, ce fetru !) fasonată și trasă pe ochi. să apere ochii de soare, cu planșa sau șasiul ținute ritos, la o lungime de braț, transpus și încruntat, încruntat și de aceea hazos.

Colinele Iașului, împăstate abundent și dintr-o dată definitiv, în replică la evanescențele tradiționale, străzi cu aer desuet unic, zidiri faimoase, naturile moarte, generos încărcate dar înțelept structurate cézannian, autoportretele în tonalitate aspră, toate formau un compartiment distinct în expozițiile acelor ani mirifici.

Pictura aceasta continuă să celebreze și acum, așa cum a făcut-o decenii, prin fiecare gest al ei — simpla notație sau actul încheiat — realul. Tentației de a capta *motive* i se interpune — ca o benefică salvare din clișeu — savoarea dură a tăieturii și împăstării. Pînzele (cartoanele) sînt vizibile, saturate, sonore, o bine chivernisită opulență le asigură marca inconfundabilă.

La 80 de ani, Costache Agafiței îmi pare neschimbat, întîlnirile cu domnia sa, pe culoarele atelierelor noastre din *Armeană* sau pe stradă, nu și-au alterat parfumul, au aceeași jovialitate aducătoare de voie bună. De fiecare dată, urcînd spre etajul doi, nu-mi pot reprima privirea furișată pe atelierul veneratului pictor, la etajul unu, în capătul culoarului, unde, lăsînd ușa deschisă în lături, artistul expune zilnic tot altă lucrare, mereu una nouă, ca semn al prezenței sale continue, ca *bună ziua* dat (cu aceeași franchețe și hîtră provocare) confraților de la toate nivelele.

Autoportret
Vedere din Iași
Mahala din Iași

https://biblioteca-digitala.ro

maturitatea, o stare a cunoașterii de sine

dorana coșoveanu

— Dacă « maturitatea nu e o vîrstă, ci o stare a cunoașterii de sine » — cum afirma John Fowles — după mai bine de trei decenii de activitate, de îndoieli și căutări, de neliniști fecunde și de certitudini, în sfîrșit de așezare în m a t c ă, în ce fel vă considerați astăzi, Sever Frențiu?

SEVER FRENȚIU — Poate un postromantic care dorește întotdeauna mai mult decît poate realiza. Proiectez mereu, schițez planuri pentru diferite compoziții care se îmbracă greu în formă definitivă. Foarte adesea ideea inițială se transformă pe parcurs, se complică sau chiar dispare. Pentru că nu întotdeauna se potrivește gîndul cu fapta. Dorind să mă exprim plastic cît mai exact, în sensul de cît mai aproape de intenție, de simbol, pornesc, de cele mai multe ori, de la reprezentări imagistice complicate, de la o multitudine de elemente incluse, la care, pe măsură ce înaintez în lucru, încep să renunț. Nu, nu este ușor. Dar cred că în această autocenzură severă am fost ajutat de activitatea mea ca scenograf, unde relația autor-regizor-scenograf implica multe reluări, modificări și anulări din partea celui din urmă. Consider însă ca un principiu de bază în artă să știi să renunți. Să dai deoparte ceea ce este de prisos, chiar dacă e foarte bine realizat. Să nu supralicitezi.

— V-aș socoti mai de grabă un premodern-postclasic, ținînd seama de impulsul inițial al creației, cel delimitat de comportamentul « impresionist » (de tip Grigorescu sau Luchian, Degas sau Manet), de evidenta îndrumare asimilată a mentorului care a fost Catul Bogdan.

— Am multe perioade în care am fost influențat de marii pictori pe care i-am « încercat » în lucrările

mele de tinerețe. Pictam ușor și rapid, cu tușe ample, grigoresciene. Apoi am început să lucrez în culoare puțină, à la P a l l a d y, pe care însă nu l-am urmat în esență, ci numai în materialitatea pastei. Am cochetat cu impresioniștii pentru jocul luminii incluse, pentru exuberanța mișcării, dar am revenit la flamanzii și germanii prerenașterii — mă fascinau misterul lor, virtuozitatea lor tehnică. Uneori îmi părea rău să renunț la picturalitate, dar doream să finisez lucrurile în maniera maeștrilor picturii descriptive. De altfel, mi se pare că « șlefuirea » pînă la cel mai modest detaliu concură la compunerea și înțelegerea întregului. Învățăm de fapt prin alții . . .

— . . . aplicînd sfatul pe care Rafael i-l dădea lui Castiglione, că este necesar « să studiezi anticii și maeștrii pentru a învăța să vezi ». În formula dumneavoastră de exprimare, amplitudinea universalității, care-i stimula pe oamenii Renașterii, se îmbină fericit cu o concepție modernă de cantonare programată în limbajul formelor sintetice, susținute de rigoarea cromatică. Trăind în vecinătatea arhetipurilor, pornind de la universul real, de la matricea naturii — trecută, firește, prin filiera prelucrărilor culturale — faceți parte din categoria pictorilor care nu se sfiesc să-și « descrie » (să scrie cu penelul) ideile, să nareze prin culoare. În compoziții, fiecare element este determinat de cel anterior, motivîndu-l pe cel ce urmează. Relatarea, făcută din aproape în aproape, păstrează o ritmică susținută.

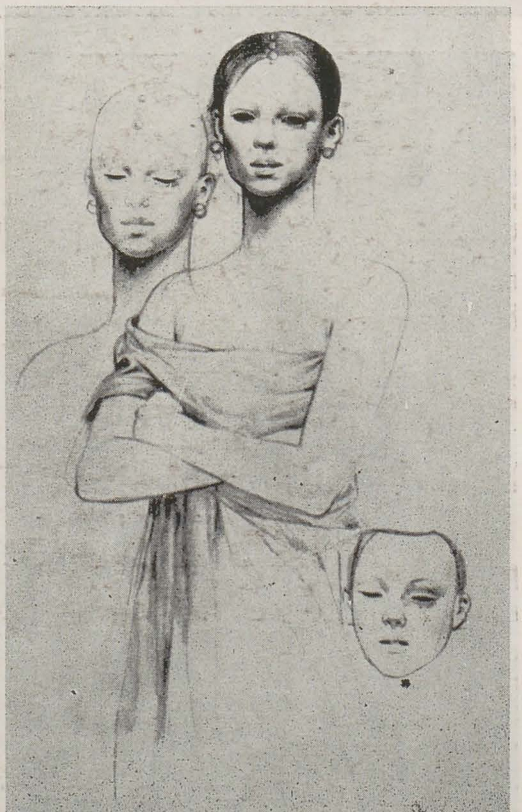
— Dacă ai darul de a nara într-o pictură, este firesc să o faci, cu condiția unei rezolvări superioare. Nu-mi displace pictura descriptivă. Am lucrat figurativ și nonfigurativ, artă obiectuală și scenografie, am turnat forme sculpturale în sticlă (la Murano)

Masca vanității
Studii pentru Mihai Viteazul
« Moon », Khartum
Studiu pentru « Masca nepăsării »

și am proiectat vitralii și mozaicuri, dar am revenit la ceea ce mă definește structural. La studiu: al desenului și al picturii. Sînt tentat să ajung pînă la limita fiecărui amănunt, să reiau mereu și mereu un detaliu care mi se pare definitoriu în compoziție. Sînt condus de expresivitatea fragmentului în susținerea contextului ideatic al unei compoziții. Și sînt, fără să vreau, urmărit de perfecțiunea stilistică a unui Holbein sau Dürer.

— Dincolo de observarea, de perceperea aproape tactilă a realității, de lucrul « la motiv », care amplifică concretețea fiecărui element constitutiv, există în compoziții o evidentă potențare suprarealistă.

— Sigur, în lucrările mele apelez la unele efecte sau la o recuzită suprarealistă, dar aceasta din perspectiva unei elaborări foarte avansate a expresiei, a recursului exclusiv la stările subiective, trăsături prin care simbolismul (pentru care « culorile, miresmele și sunetele își răspund ») a deschis calea suprarealismului.



— Capacitatea de absorbție și de individualizare a experimentelor plastice contemporane este remarcabilă în arta ce vă reprezintă. Mă refer în principal la aventura scenică, de mai bine de un deceniu.

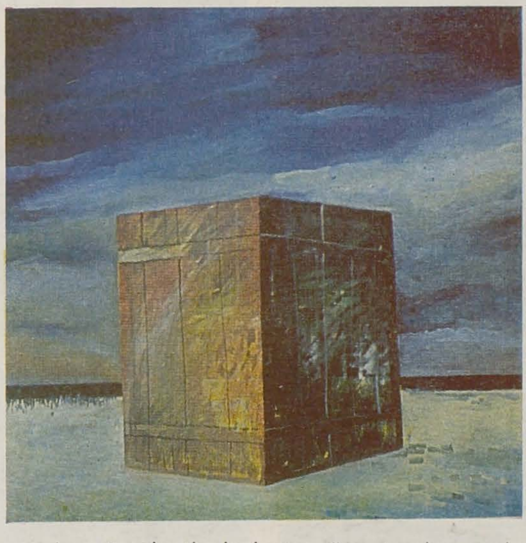
— Îmi era necesară abordarea unor domenii diferite de exprimare plastică, pe care le rezolvam mai cu seamă în cazul scenografiei — nu în afara picturii ci, dimpotrivă, dinlăuntrul ei, apelînd cu precădere la puterea evocatoare a metaforei . . .

. . . care îmbracă ideea într-un veșmînt transparent ce dezvăluie mai mult decît ascunde adevărul, creînd acea unitate poetică între lumea exterioară și cea lăuntrică. M a s c ă, V î n ă t o a r e, A f o r i s m, O m u l ș i t i m p u l, P r i m ă v a r ă e t e r n ă, R e n a ș t e r e: titluri generic pentru cicluri de compoziții în care elemente de morfologie expresionistă apar cu limpezime, situate într-o sintaxă de tip livresc. De o largă deschidere simbolică este lucrarea intitulată P r i m ă v a r a R e p u b l i c i i. Însuși fluidul vital al naturii pare a da formă trupului mereu tînăr al femeii ce poartă cu o demnitate statuară belșugul florilor, într-o încremenire grațios boticelliană.

— Este o primăvară care, în mod paradoxal se referă la toamnă — toamna urmînd unui august istoric, evenimentelor care au premers și au concretizat instaurarea Republicii. O primăvară în miez de toamnă, o liniște pură în focul frămîntatelor evenimente, simbol al speranțelor și al împlinirilor noastre. În timpul elaborării tabloului, am încercat să adun elementele care-l compun într-o unitate în care feeria să nu elimine dramaticul, liricul să nu umbrească epicul, ci să existe o întrepătrundere, dînd privitorului motive de reverie, de meditație, dar obligîndu-l, totodată, să se implice în imagine, să și-o asume.

peisajul ca așteptare și soluție

călin dan



Se va putea, cîndva, spune despre Mircea Bochiş, ca şi despre Sir Walter Sickert, că şi-a impus pictura grație farmecului său personal. Această însuşire nu poate să dăuneze practicii jurnaliere, pe care pictorul nu o evită, şi nu poate, cu atît mai puțin, răpi din însuşirile operei, atunci cînd ele există. Ceea ce mă indispune la Mircea Bochiş (şi mă determină totodată să aştern aceste rînduri, în primul rînd pentru propria-mi limpezire) este clişeul, inevitabil pentru comentator, al accesului la imagine prin ipostazierea autorului. Personalitatea picturii şi personajul pictorului se află, nu cum credeam în prima fază, în concordanță de interese, ci într-o discretă divergență, cel de al doilea ocultînd cu petulanță, uneori, discreția celei dintîi.

Fiind eu însumi un admirator al «fiziologiilor» prin care G. Călinescu îşi întărea judecățile asupra unor autori, înțeleg tentația resimțită de prietenul Mihai Ispir, care pune în legătură portretul lui Bochiş cu unele caracteristici ale imaginilor sale. Temperamentul histrionic al artistului poate, însă, da naştere la erori. Eu l-am cunoscut pe Mircea Bochiş, demult, ca pe un incomod, revăzîndu-l, după o vreme, sub aspectul unui conviv bonom. Dincolo de măştile sale, omul se caracterizează, presupun, printr-o politicoasă rezervă, printr-o ascundere pe care lucrările sale o pun destul de limpede în evidență.

Pictura lui Mircea Bochiş are, sub masca hedonismului, o surprinzătoare uscăciune (termenul *sécheresse* mi se pare mai potrivit, pentru că dezbărat de nuanțe peiorative). Dincolo de blîndețea atmosferei, peisajele sale conțin o încordare ce induce, treptat, privitorului o stare incomodă, de inadecvare. Trecînd de la ansamblul pacific la detaliu, se observă minuția inginerească a tuşei, severitatea conturului, o anume încruntare în felul cum verticalele şi orizontalele se întîlnesc în unghiulozități reci. Tema principală e a închiderii. *Hortus conclusus*, acel loc al purității misterioase, edenul prezumat, revine obsesiv în compozițiile sale. Zidul opac, ecran voit inexpresiv, ascunde o vegetație aspirînd la ecloziune, barează un cer şi el imobil. Finitudinea compoziției ne lasă a presupune un infinit de fior meta-fizic. Peisajul e depeizat, depopulat, desfăcut din coordonatele fizicității. E o melancolică invenție, construită cu datele realului şi evitînd clişeele pe care atîția suprarealişti conjuncturali le vehiculează cu facilitate. Spre deosebire de aceştia, Mircea Bochiş rămîne credibil în supra-realitatea sa, pe care o percepe/redă cu mijloacele banalului, cu o ironie al cărei suprem argument e marcarea unui disconfort existențial, subiacent oricărei depline trăiri.

Mircea Bochiş e un citadin, mai bine zis un locuitor al burgului, un «burghez» fascinat de relativitatea semantică a mediului său, de perisabilitatea acestuia, de interrelația agresivă cu o natură mai accentuat simbolică, deşi tot mai puțin «pură» în aspectele sale benefice. Ambiguitatea funciară îl determină pe artist la compunerea unor vedute cu aparență turistică, unde e practicat, de fapt, un gen mai rar — al *caricaturii peisajului*. Ceea ce deconspira ultima sa expoziție (deschisă în martie la Căminul artei, etaj) e, am convingerea, doar un palier al preocupărilor şi stărilor sale de spirit. Sub coaja simplității, artistul şi imaginile ascund insondabile doze de imprevizibil. Atitudinea de civilitate benignă în momentul rostirii prin pictură presupune o stază, o aşteptare. Presimt că Mircea Bochiş va izbucni, surprinzător şi «enervat», în lucrări de o directitate conținută acum în subteranele gîndirii sale.

https://biblioteca-digitala.ro

monica vasinca

radu florescu

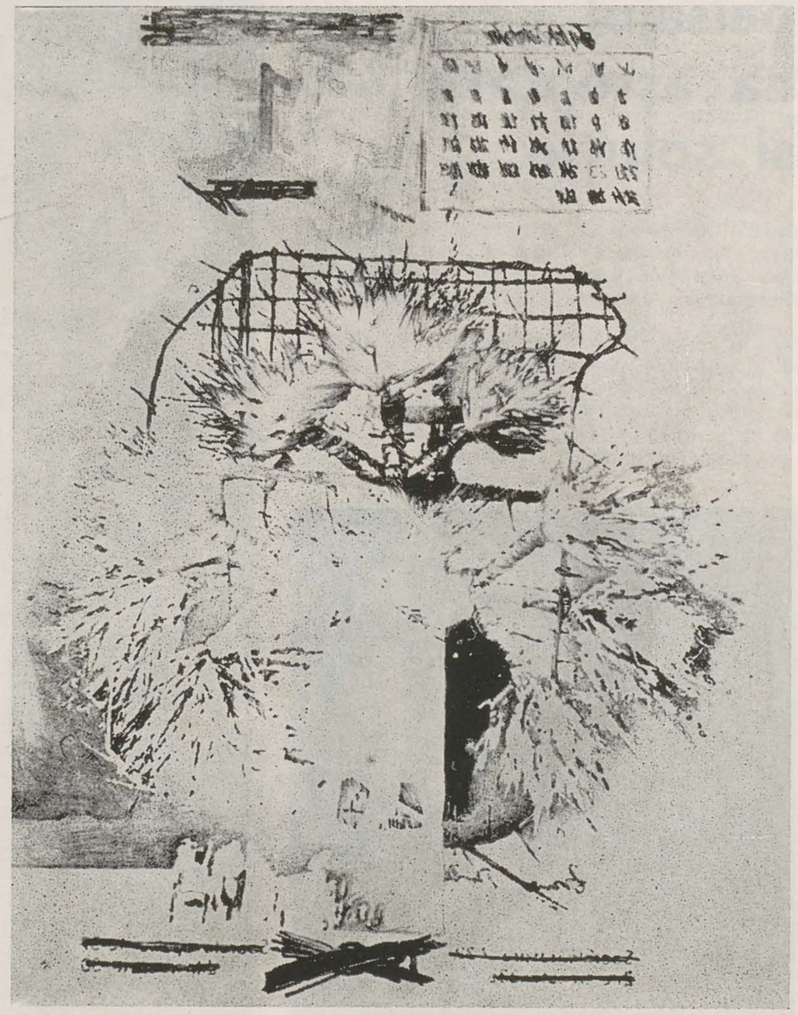
În contextul graficii românești contemporane, creația Monicăi Vasinca ocupă un loc bine individualizat, definit de preocuparea artistei pentru ceea ce s-ar putea numi « dialectica formei grafice ». Tradiția graficii românești, deși nu străină de experiment, atît formal cît și tehnic, este caracterizată de predilecția pentru forma clară, solid construită, față de care atît modularea liniei cît și pata grafică nu fac decît să-i potențeze consistența plastică. Fără să transgreseze această tradiție, artista clujeană este mai ales interesată de procesul prin care dezagregarea, uneori explozia, nu lipsită de dramatism, a acestei forme clare, solide, generează alte forme, noi, determinînd astfel schimbări de semne, dar și de semnificații. Pentru a realiza sugestia procesului metamorfic de naștere a formei din destrămarea ei, ea apelează la combinații de tehnici variate, mergînd de la cele învecinate tehnicilor plastice, cum ar fi imprimarea în sec, pînă la cele picturale, în care forma este modelată din lumină prin contrastul dintre zonele hașurate sau punctate și cele mai mult sau mai puțin cruțate din fondul alb al suportului. Nu o dată, forma grafică astfel obținută cere lumină colorată. Considerate individual, fiecare din aceste imagini destrămate sau explodînd deschide o cale spre alte imagini, cu alte semnificații, într-o perspectivă caleidoscopică, sintetizînd telescopat șuvoiul experienței simbolice a « conștiinței în genere » kantiene.

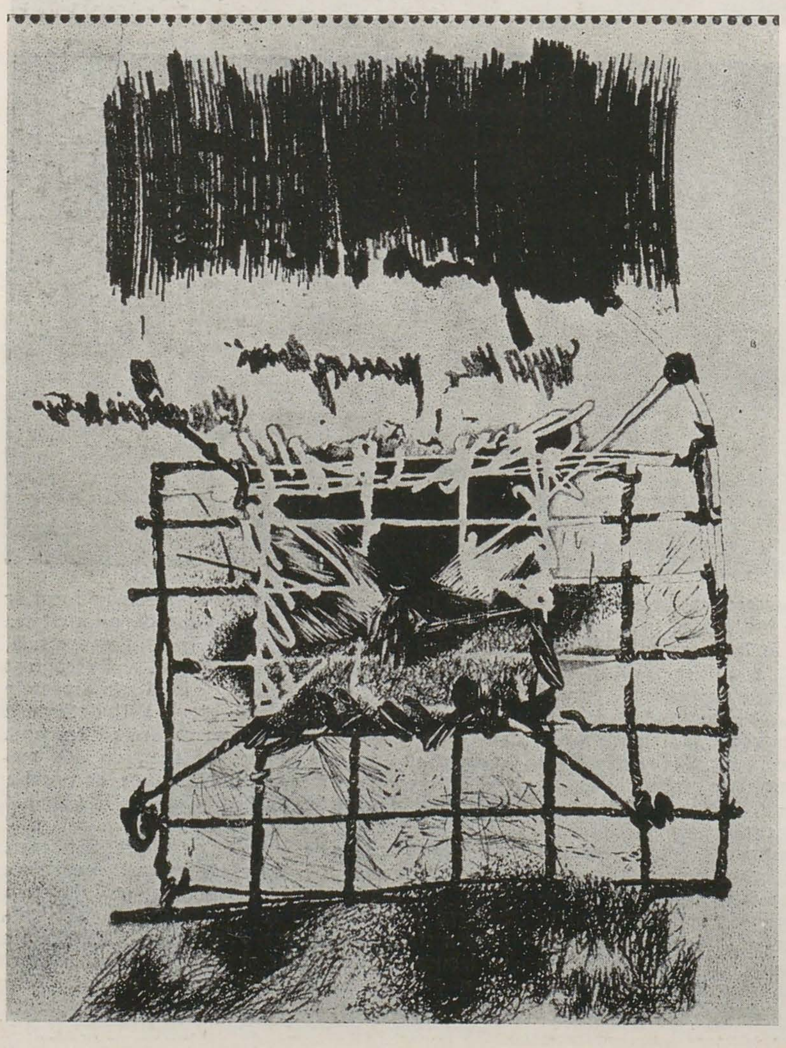
Grupate în cicluri, așa cum este *Calendarul*, ansamblul imaginilor capătă o conotație în plus, aceea heraclitiană a permanenței schimbării, a veșniciei efemerului. Prezența estompată, cu rost de simplu semnal, a schemelor calendaristice, pe fondul acestor metamorfoze grafice, marchează dimensiunea timp, dar, anulîndu-i parțial valoarea, subliniază esențialitatea dinamismului formelor, integrînd imaginile într-un fond general filosofic.

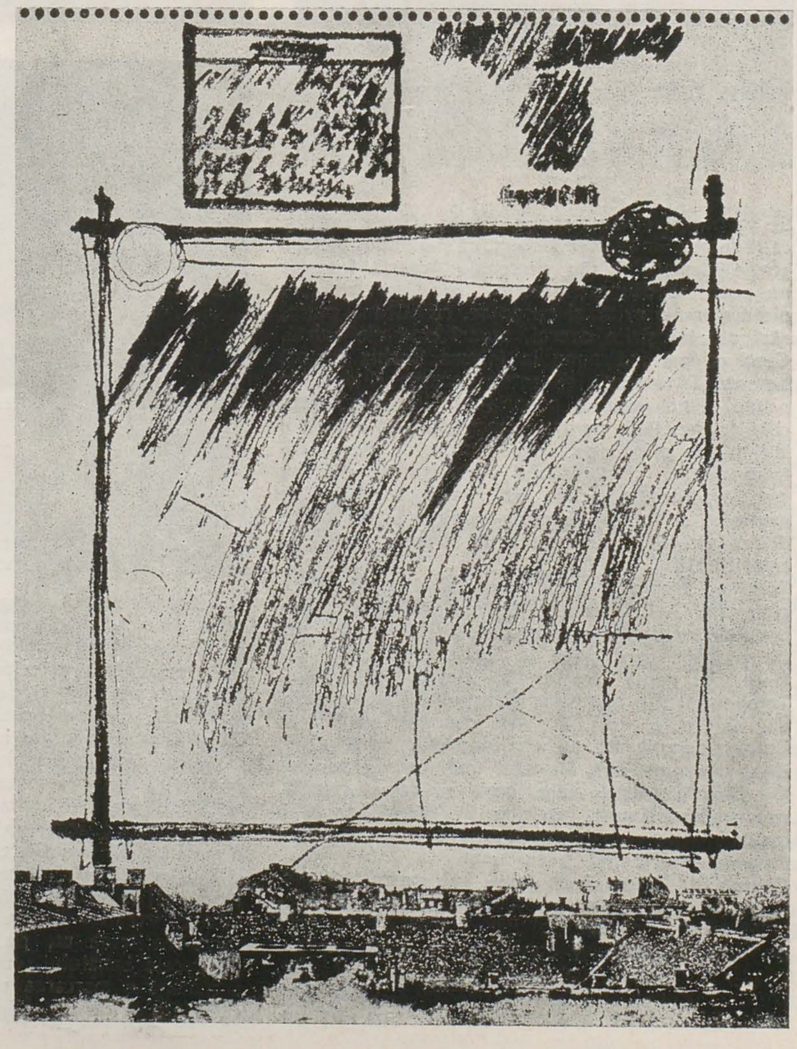
Celălalt ciclu, *Memorie*, dezvăluie suportul afectiv al viziunii filosofice. Monica Vasinca începe prin a transforma obiectele în imagini grafice, modulînd cu mijloace mecanice, repetitive, imaginea lor fotografică și, pe această cale, anulînd semnificația lor utilitară, reducîndu-le la valoarea de semn. În imaginile-semn ea inserează apoi forme grafice, construite grafic, cărora le conferă o anumită consistență plastic-picturală, precum și, tocmai prin aceasta, o valoare evocatoare. Este aproape o reflecție, prin imagini, asupra mecanismelor adînci, abisale ale memoriei sentimentelor. Din nou jocul de forme care se șterg sau se destramă, care se nasc sau se degajă, al tehnicilor care se întrețes ca să urzească forme sau să le transforme, vădește o dialectică a metamorfozelor.

Subîntinzînd aceste metamorfoze, precum și bogata gamă de variații tehnice, se lasă bănuit un joc al imaginației în dialog intim cu un paralel joc al spiritului. Amîndouă, însă, sînt departe de detașarea și ușurința jocurilor copilăriei; dominate de tensiunea și dinamismul proprii metamorfozelor, ele apar marcate de gravitate și dramatism, expresie a unui spirit participînd cu sensibilitate și implicare la patetismul condiției umane. Toate aceste trăsături, împreună, definesc un stil, poate la intersecția unor lumi, oricum exprimînd unic o personalitate, stilul Monicăi Vasinca. Pentru cel care le contemplă, într-o perspectivă istorică, luînd ca reper inițial acea mutație unică, nerepetibilă, datorită căreia este posibilă reprezentarea lumii ca imagine — plastică, picturală sau grafică — creațiile ei, cu predilecția pentru metamorfoze care le caracterizează, apar ca un adevărat experiment, o repetire « in vitro » a procesului multimilenar al creației plastice cu dialectica lui nelimitată între forme și semnificații.

1,2,3 *« File de calendar », desen în creion*







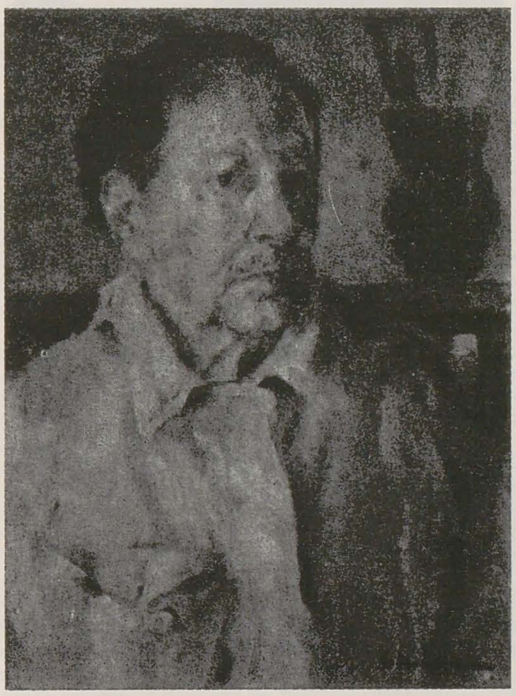
jurnalul galeriilor

1,2 GHEORGHE LABIN
VICTOR CIOBANU
ZAMFIR DUMITRESCU
GHEORGHE SPIRIDON
ELENA FORȚU

nicolae neacșu

gheorghe labin • g.a.m.b.

Printre cei care și-au împletit de-a lungul multor decenii destinul de creator cu vocația de pedagog, conturîndu-și cu răbdare o fizionomie spirituală ușor recognoscibilă, asigurîndu-și prețuirea și recunoștința mai multor generații de elevi, se numără și maestrul Labin.
Expoziția sa din luna iunie ne îndeamnă și la o succintă rememorare a etapelor unei biografii artistice. Gheorghe Labin s-a născut în 1907, în comuna Pufești, județul Vrancea. Chemările către împlinire ale sensibilității adolescentine, dublate de perseverență și tenacitate, l-au dus pe drumul visat, astfel încît, la vîrsta de numai 16 ani, îl găsim printre elevii Școlii de Belle-Arte din București, unde studiază cu Fritz Storck și C. Artachino, iar apoi cu Camil Ressu. În 1928 are loc un promițător debut la Salonul oficial de « Alb-Negru », unde tînărul artist reușește să atragă atenția criticii și a publicului. După absolvirea școlii (1930), colaborează cu ilustrații la revista « Arta », unde funcționează o vreme ca redactor. Mai tîrziu, desenele, frontispiciile, caricaturile antiimperialiste inserate în paginile revistei « Critica », al cărei director este în anii 1934—1935, îi dau posibilitatea angajării în lupta forțelor progresiste pentru libertate, pace și progres, constituind totodată dovada scuturării balastului de influențe sau compilații.

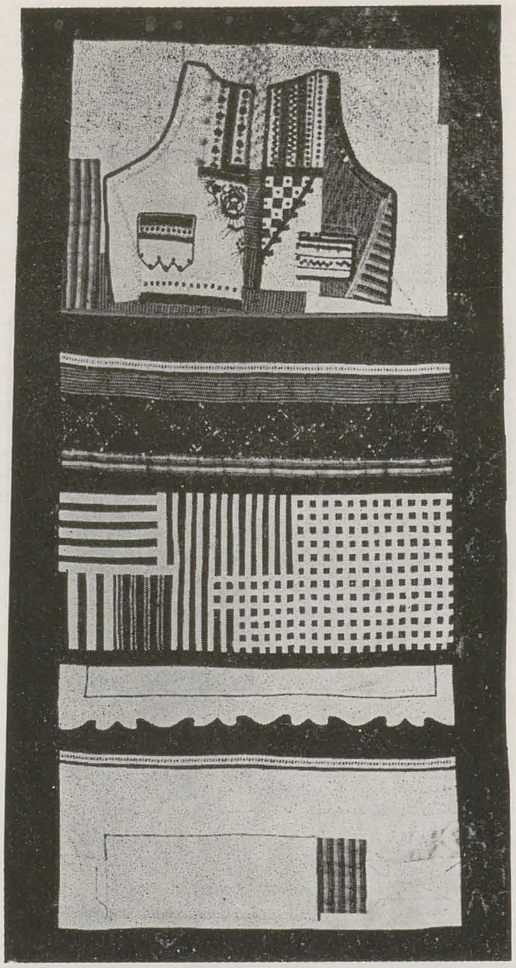


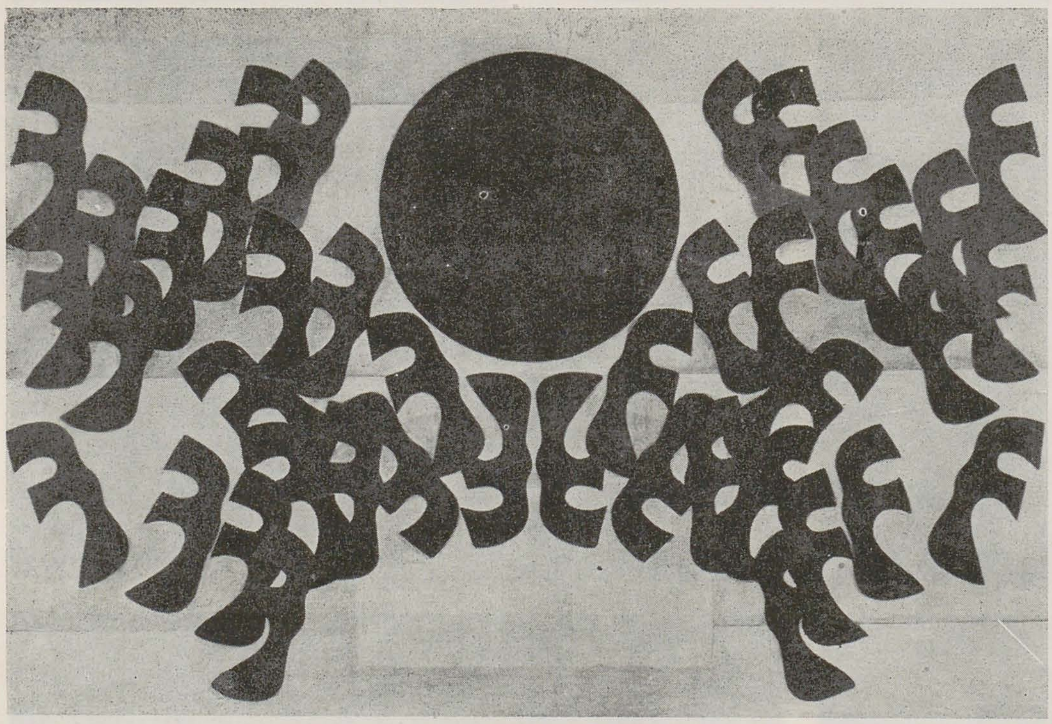
https://biblioteca-digitala.ro

Contactul cu arta monumentală, pe care o abordează din anul 1932, își va pune o amprentă covîrșitoare asupra întregii sale evoluții artistice. Imaginația sa debordantă va găsi cel mai potrivit prilej de manifestare în ilustrarea plastică a epopeii naționale. Pe acest teren, Gheorghe Labin își rezervă puține clipe de răgaz, și acelea consumate pentru documentare asupra unui trecut eroic care, tocmai pentru că ne conține în datele noastre fundamentale, are dreptul să ceară ca viitorul să fie de partea lui. Printre lucrările destinate edificiilor publice, amintim: proiectele a două mari fresce realizate în urma colaborării cu Al. Ciucurencu, Dem. Iordache și Gh. Vînătoru (1942), compozițiile murale « Ion Vodă cel Cumplit » și « Mihai Viteazul la Iași », pentru Palatul Culturii din Iași (1955), « 1877 — Independența », pentru Palatul Marii Adunări Naționale (1957), « De la Bobîlna la Eliberare », pentru holul cinematografului Central din Tîrgu Mureș (1960) ș.a.

Trecerea de la arta de for public la liniștea regeneratoare a atelierului va avea ca rezultat realizarea unor pînze ca: « Burebista — unificatorul neamului geto-dac », « Ovidiu la Pontul Euxin », « Dragoș Vodă », « Posada », « Negru Vodă », « Meșterul Manole », « Ștefan cel Mare la Suceava », « Mihai Viteazul la Alba Iulia », « Tudor Vladimirescu », « Nicolae Bălcescu », « Asaltul redutei Grivița », « Pe aici nu se trece — Mărășești 1918 », « Greva tipografilor », etc., care au fost cuprinse în retrospectiva de la sălile Dalles (1979).

Contrastele de direcție, dezarticulările neașteptate, unghiularitățile tensionate, punctele de joncțiune cromatică dirijate să coincidă cu centrele de interes optic ale suprafeței, axele orientate vectorial, antrenînd curenți psihici, unificarea sugerată doar a unor elemente neomogene, aflate în planuri diferite, fac parte din procedeele prin care pictorul dă măsura unui acut sentiment al istoriei, a unei nobile datorii de conștiință cetățenească.





IOANA ONCESCU
ELENA BOARIU
PETRE ACHIȚENIE
DANA GULUȚĂ
VIORICA ARDELEANU KOVACS
DALIA ELENA BIALCOVSCHI

https://biblioteca-digitala.ro

Respirația amplă a monumentalului se simte însă nu numai în cazul vehiculării unor mase mari de oameni, angajați în acțiuni de o dinamică tumultuoasă, ci și în lucrări de dimensiuni mai mici, adresate cadrului intim de percepție, cu teme adecvate: flori, peisaje, portrete. Lumina care se atașează formei în tușe volante, fără să-i modifice consistența, extrage maximum de energie din culoare, pentru ca apoi s-o transfere dinspre și înspre interiorul tabloului, cu păstrarea voltajului inițial.

gheorghe spiridon • orizont

În perimetrul figurativului, pictorul ne oferă mostre tipice de «asolament» plastic, ca rezultante ale unui temperament predispus la meditație, în cadrul unei atitudini moral-profesionale de aleasă ținută. Cînd viabilitatea rodului a fost confirmată de-a lungul mai multor decenii de succesive împliniri, diferențierea stilistică a picturii sale în peisajul actual al artelor se impune cu necesitate de act cultural.
În tablourile lui Gheorghe Spiridon — în majoritate naturi statice sau flori, dar și peisaje — totul se apropie de ochi, prevenind că reducerea adîncimii spațiale este soluția optimă de filtrare a infrastructurii senzoriale. Proprietățile comune ale obiectelor păstrate într-o eboșă de memorie, aglomerarea frămîntărilor stratificate din loc în loc cu cuțitul de paletă se instituie ca punct de start spre relansarea unei poetici netrucate a funcțiilor reprezentării. Rostuind sensuri decorative prin întinderea pe care o capătă în datul suprafeței, limpezindu-și progresiv condiția pigmentară, culoarea subscrie ca un refren laconic aspirației de înnobilare a mesajului. Linia — contur și umbră în același timp — e folosită ca o contrapondere plastică; ea curge din pensulă cu eleganță, fără să ocolească îngroșările inerente, fiind instrumentul care solidarizează motivul cu fondul. Este o anume taină în această fluență pe trasee subtile, în această calmă și sobră separare a translucidităților de opacitatea accidentală. De altfel, desenele expuse, justificînd pictura, relevă constant unitatea viziunii sale, care topește tradiția și modernitatea într-o expresie specifică. Agrementarea expoziției cu o tapiserie de mari dimensiuni și cu proiecte minuscule, executate în culori de apă, reamintește de realizările artistului și în această privință.

victor ciobanu • simeza

Forța artei lui Victor Ciobanu constă în codificarea și decodificarea răscolitoare a unor experiențe trăite pe plan imaginativ, spoliate de biografii, descojite de pe o realitate incertă, dar virtual posibilă. Între aceste populații care se tîrăsc miriapodic printre zdrențe plîngătoare de istorie subiectivă, se stabilesc precare comunicări ale căror verigi de legătură sînt anulate de vehemența conflictuală. Dacă există totuși un dialog stabil, acesta se încheagă între limitele fragilității și va funcționa ca reflex al unei voințe imperturbabile de a acapara determinări concrete.
Analogiile cu forme primitive de viață sînt mai mult sau mai puțin frapante, erijîndu-se de fapt în test generator de polemici. Temerari, «sfătuiți» de rețete tradiționale, vom căuta în această expansiune abisală predicatul antropologic, pe care îl vom găsi, ca din întîmplare, unind aluzii paleografice cu supoziții despre era cosmică în care trăim. Efortul regnului vegetal sau al celui animal, al biologicului, de afirmare prin articulația mecanică, și invers, este și cauză și scop creator. Robotizate, văduvite de umbră și răstimp, mai rotunjite sau mai ascuțite, mai active sau mai inerte, articulațiile își mențin cu încăpățînare autonomia în suflul mișcării generale a ansamblului; orientată pe diagonală, pe verticală sau circular, această mișcare nu renunță niciodată la coerență și siguranță de sine. Făcînd încă un pas, ajungem la bizareria laborioasă prin care mijlocul grafic, exaltat recrudescent, este el însuși reprezentat. Efectul contrastelor de alb-negru scrutează strategii ale întîietății agresive; întrebuințate fie ca factori de limbaj în dinamismul compozițional, fie ca simboluri ale «nimicului» opus lui «ceva», intenția lor reciproc devoratoare este constant subliniată. În dramatismul fondului, incendiile fosforescente acumulează nu numai zădărnicia, dar și nevoia de început al unui compromis cu aceste plăsmuiri halucinante. Prin strigăte mai ascuțite sau mai grave, culoarea sporește neliniștea elementară nu numai cînd este închisă plat de frînele unui duct continuu, dar și cînd e modulată prin juxtapuneri motivate plastic. În toate cazurile, deci și atunci cînd acoperă suprafețe întinse, ea va dezveli fața ascunsă a unei simbolici primare.

zamfir dumitrescu • orizont

Tentația descinderii semantice în pictura lui Zamfir Dumitrescu ar conferi doar aparent cîștig de cauză unei direcții metodologice mai mult sau mai puțin acceptate, fără a servi ca punct de sprijin important în explicarea opțiunii sale, care pare să aibă ca scop revizuirea drumului spre transcendența lucrului, dereglînd sau inversînd derutant semnele de punctuație statutar consfințite, dar cu absolutizarea zonei operaționale a provizoratului în canon, a efemerului în perenul adjectivat pînă la hipnoză. Fiecare obiect este egal cu noțiunea sa, fiecare detaliu își este atît de suficient sieși încît captarea umbrelor mișcătoare din realitatea fizică imediată, de către suprafața vernisată, pare singura intenționalitate aditivă. Identificabile ca sens, etalate conform unei logici elementare a geometrismului static, imuabil, naturile sale statice se apropie pînă la un punct de simptomatologia cu care ne-a obișnuit citatul clasic. Numai că aceste obiecte, deși aflate la îndemînă în atelier, aparțin unor straturi sau perimetre culturale diferite. Șterse cu migală de patina vremii sau de vreun praf cosmic, ele sînt constant validate de un «text» însoțitor, care se cheamă virtuozitate tehnică. Acestei virtuozități i se subordonează însăși inspirația. Cupe, potire, sfeșnice, vaze — tarate de cîtă istorie conțin în meteorică sclipire, alături de măr, carte de joc, zar, toc, pensulă și alte «însemne ale păcatului», pozează sfidător pe mese acoperite cu somptuoase textile.
Scena care găzduiește această reprezentație este programată să funcționeze fără culise și nu poate fi, bineînțeles, decît un instrument mental constant, în timp ce fundalul devine cutia de rezonanță care preia și amplifică stranietatea maiestuoasă a motivului. De fapt, este impropriu spus fundal: momentul cheie și unic este plasat în încăperi depersonalizate, obsedate de absența concretului, saturate de așteptare, resemnate după ce au fost alungate de orgoliul prim-planului. Forțe blazate absorb cu teamă reziduuri de reflexe din subiectul propriu-zis, pentru a le propune ușilor deschise cu pasivitate spre vreun presupus altceva sau ferestrelor chemătoare spre vreun subversiv trompe l'œil. Și cîtă instabilitate în acest eșafodaj a cărui prăbușire poate fi iminentă, cînd artistul, într-o mimare de colaj, ridică sau îndoaie, din loc în loc, cîte un colț de cortină, opunînd certitudinii echivocul platitudinii!

elena forțu • galateea

O incursiune plastică în spiritualitatea prin care cultura latină s-a impus universalului poate avea aderența necondiționată a actualității numai dacă va fi asistată cu intransigență și de aluzia arheologică. Pentru că ceea ce a dezgropat sau dezgroapă hîrlețul în vasta arie ocupată de Imperiul roman poate clătina măcar pentru o clipă deformația pozitivistă a omului contemporan, trimițîndu-l cu gîndul spre vremuri «cînd pietrele aveau suflet și zeii glăsuiau prin arbori» — cum spune Elena Forțu. Nu numai că spune, dar încearcă să și dovedească în lucrările sale că respirăm prin porii unei împlinite sensibilități ce mustește de simboluri arhetipale; simboluri ale căror rădăcini se pierd în imemorialitate, dar de ale căror mesaje și roade artistice beneficiem noi, urmașii.
Poposind în «Fastele» lui Ovidiu, o dată cu artista, retrăim lumea legendelor, miturilor și eresurilor, criptic intangibile, dar generos dăruite în formă poetică; dar primit de cel care, acum aproape 2000 de ani, își lega soarta de țărmurile Pontului Euxin, și care constă în întrebări existențiale cu privire la dragoste, timp, viață, moarte etc.
E de la sine înțeles că serbările romane — în cea mai mare parte supuse rigurozității calendaristice, cu caracterul lor păstoresc-agricol sau religios, desfășurate pe baza unor ritualuri prestabilite, prin practici magice sau ofrande adresate divinităților dintr-un panteon pe cît de variat pe atît de instabil — vor dirija inventivitatea artistei spre un expresionism formal vecin cu telluricul. Plăsmuind zeități care personifică bunăvoință sau forță de temut, demersul artistic se conformează pe cît posibil textului poetic. Efigii cu trăsături vag sau mai pronunțat antropomorfe, plantate de timp într-o sculpturală neclintire, solemne în emblematica lor tăcere — sînt tot atîtea ipostaze sub care omul și-a căutat propria condiție în univers.
Tehnic vorbind, se face apel la panouri din lemn sau din pînză (cîte unul pentru fiecare lună a anului), adosate peretelui și completate cu elemente manevrabile în spațiu, pentru obținerea unor sensuri diferite. Iată-l, de exemplu, pe «Ianus» cel cu două fețe, închizînd în ermetica-i solitudine trecutul și prezentul, pacea și războiul, blîndețea și agresivitatea cruntă. Cît despre «Ianus și plugarul», intenția trimiterii spre acel misterios «gînditor» de la Hamangia, care cine știe dacă nu este un obosit muncitor al cîmpului, își găsește deplin materializare.

elena boariu • căminul artei (parter)

Recoltarea eficientă a cuantumului de informație optică din transcripția grafică a unui text literar presupune pentru receptor și arbitrarea între paliere diferite ale sensibilității creatoare, care se completează sau se subliniază reciproc. Procesul este și mai complex cînd te adresezi acelei purități cristaline a percepției proprii doar copiilor.
Ilustrațiile la «Coiful de aur» de Vasile Voiculescu, «Poarta de sticlă» de Silvia Kerim, «Colina vîntului» de Elena Dragoș, «Basmele apelor» de Monica Aslan, «Dulce ca mărul» de Maria Lovin sînt tot atîtea momente prin care Elena Boariu explorează valorile psihologice ale universului infantil, mereu descumpănitor prin candoarea interogației scrutătoare. Ne întîmpină, astfel, o expoziție populată de o lume mirifică, cu ființe ingenue și viteji justițiari, reprezentînd forțele binelui, totdeauna victorioase în fața răului, întruchipat de făpturi grotesc caricaturizate. Din această polarizare, fructele aprinse ale imaginației copiilor vor ieși mai rotunjite, pentru că ordinea se va impune pînă la urmă stihiei. Recapitularea de către artistă a triadei bine-frumos-adevăr, atît de veche și atît de frecvent uzitată — dar proclamată sentențios ca nouă de etica oricărui copil — deschide porțile spre un drum de mare delicatețe, de-a lungul căruia păsări, cai înaripați, insecte, melci, copaci, flori sau stînci devin elemente ale unei simbolistici captivante, preocupată să formeze și să consolideze, în micul orizont de cunoaștere al copiilor, noțiuni ca dragostea, noblețea sufletească, dăruirea, eroismul etc.
Afectuoasă și grațioasă în precizia sa, cu duct puternic sau de o finețe extremă, fragmentată prin hașurare, intersectînd fără rețineri vegetalul cu mineralul, linia conferă formei fluență și, prin aceasta, împlinire. Albul este nu numai însemnul purității feciorelnice, ci și un antidot la forțele obscure ce se retrag, în curbe aclonice sau radiant, din fața luminii.

ioana oncescu • căminul artei (parter)

Nu ne intrigă niciodată îndeajuns faptul că moda vestimentară, în febrila ei aventură, scapă prea adeseori din buiestrul bunului gust, făcînd concesii influențelor neprelucrate suficient. Rezultă de aici direcții arbitrare, nefondate, polarizîndu-se pînă la urmă în confortabil — fie spre exilarea, fie spre condensarea cu tot dinadinsul a misterului trupului omenesc. Între aceste «tumbe», reactivarea magnetismului latent pe care-l conține fondul popular autohton poate produce oricînd certitudini competiționale. Este o latură la care aderă și activitatea consacrată designului vestimentar de Ioana Oncescu.
Dacă prelucrările asupra croiului sînt în mod deliberat lăsate în plan secund, fascinația motivelor decorative este, în schimb, ceea ce o conduce pe artistă la elaborarea unor scheme grafice inconfundabile. Natură reflexivă, ea își dă seama că numai parcurgerea sistematică a unor faze distincte, avînd ca punct de plecare cercetarea strictă pe obiect, însoțită de schițe și fotografii, poate aspira la contracararea unor pseudo-formule artizanale, care discreditează sau poluează noțiunea de autenticitate. Prin prelucrarea acestor date, se ajunge la o fază finală personală, care constă în evidențierea ornamentului prin mărirea sa telescopică, însă cu păstrarea aspectului cromatic inițial, pe cît de simplu pe atît de rafinat (alb, negru, roșu, puțin galben). Cusăturile migăloase de pe cămașă, pieptar sau alte piese de îmbrăcăminte devin benzi macroscopice, înviorate prin repetiție pe orizontală sau pe verticală, ritmate în paralelisme oblice, închizînd sau deschizînd cîmpuri, determinînd romburi sau chenare conjunctural înfrățite cu zonele de pauză. Iar lupa cercetătorului nu se oprește aici, ci obligă ochiul să descopere momentele de lucru, secretele tehnice nesesizabile altfel, intervențiile nuanțate asupra formei, asupra structurii

https://biblioteca-digitala.ro

acesteia. Urzeala, asperitățile sau moliciunea fibrei, împunsăturile acului care brodează își sporesc astfel considerabil prestigiul optic. Materialele folosite, deși păstrează duhul cromatic și textural al portului popular, urmăresc conectarea cît mai strînsă la preocupările industriale actuale, deziderat lesne vizibil și în procedeele mecanice de multiplicare (excepție făcînd doar mărgelușele sau paietele prinse manual).

dana guluță • orizont (atelier 35)

De cîte ori se va așeza la șevalet, Dana Guluță își va propune o temă cromatică al cărei enunț, dar și ale cărei necunoscute vor fi rezolvate prin invocarea cuceririlor de limbaj tradițional. Temeinic însușit, alfabetul pictural îi va permite o teoretizare a întrepătrunderilor stenice cu realitatea, în care orice convulsie aspiră la ordonare sistemică. Nu numai că nu o sperie abisul alb al pînzei, dar îi stîrnește acea trepidație elementară, avidă de exercițiu, tocmai din cauza abundenței de senzații captate în primul rînd retinian, seducător de proaspete. Chiar dacă în unele peisaje precipitările tașiste sau relieful pensulației acoperă șoaptele lirice ale materiei, expansivitatea dominantelor reci sau calde — în funcție de o psihoterapie promisă — va amorsa cu dezinvoltură coerența ansamblului.
Eforturile de limpezire a propriului sunet se îndreaptă spre reținerea vibrației atmosferice, mai joasă cu o octavă, surdinizată în iluminarea puternică a motivului, pentru a justifica explicarea detaliată a umbrei, sau în recapitularea nivelelor medii de saturație a sintaxei cromatice.

elena și doru tulcan • căminul artei (etaj)

Peisajul plastic timișorean, hibridat continuu de experimente avangardiste, se oferă simezelor Capitalei prin lucrările a doi artiști din generația de mijloc.
Pentru exprimarea curentă, Elena Tulcan și-a adjudecat demnitatea unui material — sticla — care poate încorpora exerciții nesfîrșite ale travaliului artistic, permițîndu-i să descopere, fără să inventeze neapărat, puncte de vedere sau enunțuri detaliate în cadrul dihotomiei terestru-solar. Picătura, pe care focul a animat-o, justificîndu-i ființarea, ferind-o de pericolul dezintegrării - după ce își povestește în forme incurvate pățania — se odihnește fără crispare pe simulacre de începuturi ale devenirii sale. Polemica față de componenta gravitațională este parcă dată uitării, în favoarea unei exprimări formale suple. Nu întîmplător apare clepsidra, ca ecou al îndelungatului proces prin care materia fluidă se autodefinește, ajungînd să includă în recipiente, în potire, «scăpate» corespondențe inter-regnale. De fapt, acest drum, de la organizarea spontană a elementelor primare la proiectarea inginerească, este și mai clar conturat în desenele de șevalet ale artistei, în studiile expuse, pe care le-a reunit în ciclul «Cronos».
În cazul lui Doru Tulcan, abordarea în paralel a unor tehnici variate la prima vedere, dar apropiate prin rapiditatea și eficiența comunicării — ca desenul și fotografia — corespunde nu numai aptitudinii, ci și nevoii premeditate de revitalizare a unor stări «epuizate» ale materiei — prea îndelung frămîntate de intervențiile mîinii creatoare, pe cît de severă și neindulgentă, pe atît de indispensabilă. De aici și efortul de pacificare a impulsului interior, niciodată deslușit în întregime, cu valorile pur vizuale, ierarhizate și selecționate din natură de ochiul obișnuit cu o anume scrupulozitate a citirii tridimensionale. În aceste condiții, imaginea se va dezvălui printr-o anatomie pașnică a planurilor, fără a se declara surprinsă nici atunci cînd flagranța iluzionistă va fi intersectată de un simbolism condensat. Constrîngerile trăirilor subterane lasă astfel, treptat, locul ancorării fățișe în peisaj. Chemarea interiorului, a golului care așteaptă să fie umplut, va corecta ținuta «ficțiunii», împrumutîndu-i veșmîntul atît de comun al observației directe. Urma efemeră, crochiu al unei inspecții vag identificate, negativ al desfătării ludice (ciclul «Mundus»), este marcată, reținută de fapt în jaloane care pot fi pur și simplu țăruși sau păienjenișuri de sfoară («Eter și umbră») — aceasta nu numai cu rostul poziționării adversative, ci și pentru rememorarea unor trasee sentimentale. Proiectate într-un efect de perspectivă tonifiant, aceste urme — sub chipul unor șanțuri paralele sau meandrice, zgîriate pe o scoarță selenară — traversează înmănuncheat cratere miniaturale sau convexități ritmice, inapte parcă de decizia interpenetrării. Stratul de aer, încremenit de atîta tăcere, va dizolva însă contururile, mai ales în serigrafii și în desenele în peniță, care au ca punct de plecare spectacolul plin de freamăt al naturii.

valentin ciucă

petre achițenie • botoșani

Spirit proteic, artistul sexagenar pare să fi adoptat de la bun început, în strategia edificării operei, principiul consacrat cîndva de Ingres: desenul este probitatea artei. De aici, consecințe dintre cele mai fertile pentru modul cum gîndește și elaborează fiecare lucrare în parte, fie că e vorba de o schiță spontană sau de o amplă compoziție monumentală.
Fără a fi dorit în mod explicit să imprime un caracter didactic expoziției sale retrospective de la Secția de Artă a Muzeului din Botoșani, pictorul a consacrat totuși studiilor de început un întreg compartiment, din care luăm act, nemijlocit, de atmosfera de emulație, de lucru intens din atelierul unde dominau personalitatea lui Camil Ressu și a lui Alexandru Ciucurencu, precum și de dotația nativă a artistului împlinit de acum. Motivația includerii acestei secțiuni în ansamblul expoziției poate fi însă și alta: dorința de a demonstra că nu se poate ajunge la formule plastice abstracte fără însușirea corectă, temeinică, a alfabetului plastic. Pornind de aici, Petre Achițenie a străbătut un drum lung și nu lipsit de inevitabile atracții pasagere. El a ajuns însă, în final, prin decantări succesive, la o viziune personală inconfundabilă.
Am sentimentul, urmărindu-i mai ales creația din domeniul peisajului și din cel al portretului, că pictorul se poate socoti, în faza sa de început, printre ultimii grigorescieni — în sensul atitudinii jubilante în fața naturii, al bucuriei de a colora spontan și cu vivacitate, dar și al unei desăvîrșite naturaleți. Cu timpul, el se va desprinde din mrejele tentante ale redării directe a realității, socotind că imaginarul este la fel de profitabil investigației picturale și, de cele mai multe ori, surprinzător în sugestii și finalități. Treptat, Petre Achițenie a evoluat spre compoziția cu subtext istoric și chiar spre unele viziuni onirice. Totuși, în ansamblu, el menține permanent legătura cu vizibilul, și datorită faptului că cele mai multe dintre operele sale se racordează artei monumentale, de evidentă sugestie narativ-istorică. Mai bine zis, e vorba de largi desfășurări spațiale, alegorii ilustrînd istoria poporului român. Dincolo însă de elementele desprinse dintr-o veritabilă galerie a eroilor neamului, se vădesc eforturile creatorului de a exprima, prin sugestive echivalențe, nu numai imaginile legate de o seamă de evenimente, ci și sensurile subiacente. În acest plan, al efortului de modernizare a viziunii, lucrările recente relevă mari disponibilități de sinteză formal-cromatică, unele obiecte simbolice și deopotrivă decorative plasîndu-se într-un orizont învecinat experimentului.

radu ionescu

botoșani • 16-17 iunie 1989

Ajunse la a cincea ediție, *Zilele Luchian* au luminat și în acest an Botoșanii și Ștefăneștii, locul natal al pictorului. Întîlnirea criticilor și a artiștilor cu publicul a avut loc la Botoșani, unde, în atmosfera simplă, colocvială, a unei discuții în atelier, Marina Preutu Valentin Ciucă, Radu Negru, Ion Sălișteanu, Florin Colonaș și cel ce semnează aceste rînduri au punctat momentele importante ale biografiei lui Luchian, încercînd totodată să arunce o privire proaspătă asupra operei sale.
A doua zi, la Ștefănești, printre dealurile molcome și vegetația bogată care au constituit primele amintiri ale marelui pictor, a fost inaugurată, într-un local spațios, *colecția permanentă de artă plastică* — prinos adus de contemporani unui ilustru înaintaș. Acestei inițiative i-au răspuns 132 de artiști — de la maeștri consacrați pînă la tineri, pentru care Luchian este un simbol al dăruirii, al sacrificiului adus propriului har. Colecția, foarte îngrijit prezentată, este de o reală importanță. E greu de ales dintre atîtea lucrări, așa că ne vom mărgini a cita pe Traian Brădean, Ion Gheorghiu, Gheorghe I. Anghel, Ion Bitzan, Marius Cilievici, Spiru Chintilă, Octav Grigorescu, Ervant Nicogosian, Ion Pacea, iar dintre sculptori, pe Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Paul Vasilescu, Napoleon Tiron, Mihai Buculei, Maria Cocea. Alături de ei, trebuie citați, pentru virtuțile lor, și tinerii Ionuț Achițenie, Mihai Bejenaru, Simion Crăciun, Vasile Mureșan. Într-o încăpere, două pînze de Luchian și cîteva obiecte care i-au aparținut ne introduc cu discreție și pietate în universul pictorului, completînd astfel cadrul în care, în ziua de 17 iunie, un număr impresionant de oameni — unii veniți de la mari depărtări — i-au adus o floare și un gînd de recunoștință.

anca pop

viorica kovacs ardeleanu • brașov

Plasată pe un solenoid cu trimiteri la imagini rupte din lumea înconjurătoare, la puritatea liniară a constructivismului sau la dinamica proprie cubismului analitic — accidente stilistice necesare căutărilor anterioare — creația artistei revine și se fixează la concretețea formei, susținută în mod egalitar de regimul cromatic. Ea derulează consecvent imaginea unei lumi solid construite, cu investiri arhitecturale. Un eveniment istoric sau întinderea unui lan de grîu, portretul unui dirijor sau calmul mării sînt motive ce prilejuiesc modalități proprii de interpretare: construind solid, cu greutate, peren și colorînd cu fluiditate și cu efecte de atmosferă. Tratate precis, minuțios, personajele compozițiilor apar ca o succesiune de portrete; canonul bizantin ovoidal și ascetic, cu trimiteri la arta murală, se instalează constant pe suprafețe mari și plate.
Cu mare simplitate și cu subtil rafinament cromatic, Viorica Kovacs Ardeleanu ne oferă o pictură de atmosferă, pe baza unei structuri lirice. Luminozitatea egală, ca și umbrele colorate imprimă o delicată vibrație afectivă, liniștitoare, creației sale.

s. adrian

dalia elena bialcovschi • craiova (galeriile de artă)

Pictura acestei tinere are o solidă bază constructivă datorată unui desen riguros, pe care ea aplică tonalitățile palide ce-i caracterizează viziunea coloristică. Grafia este dominantă, iar paleta, foarte redusă, chiar seacă, în dorința de a obține savante performanțe în monocromii de sanguină, sepia, ocru sau gri. Prin sărăcia cromatică și obiectuală a naturilor statice, prin înghețarea atemporală a pieselor componente într-o etalare descriptivă, clară, fără obturări reciproce, este evocată sintaxa plastică a unui Giorgio Morandi. Peisajele cu case, lipsite de prezența umană, sînt stăpînite de aceeași stranie singurătate, de aceeași așteptare cataclismică. În portretistică e perceptibilă influența maeștrilor români interbelici, în special a lui Pallady. Interesante sînt și compozițiile cu secvențe de spectacol folcloric, surprinse din culise sau chiar de pe scenă. Grupurile de dansatori sînt alerte, gestica jocului e foarte bine redată prin cîteva linii și pete plate, ce sugerează velocitatea învîrtirii, în timp ce gama roșiatică evocă excelent lumina rampei. O dezvoltare a temei spectacolului — azi totalmente neglijată sau abordată unilateral — ar fi salutară pentru evoluția ulterioară a artistei, care simte atmosfera sălii atît din punctul de vedere al spectatorului cît și din cel al interpretului, confundîndu-se cu amîndoi și realizînd un eseu pictural de mare rafinament.

viorel lăzărescu • craiova (muzeul de artă)

Este o pictură ce urmărește dezvoltarea efectelor de pîclă, fum și abur ale dimineții, pe linia lui Turner. Totul e flu; contururile, atunci cînd apar, sînt vagi, tremurătoare, dînd senzația unui miraj. Din nesiguranța mediului apare, ca o nălucă acvatică dintr-o operă wagneriană, o luntre condusă, din picioare, de un pescar la fel de spectral ca și formele de relief și vegetația înconjurătoare. Pe aceeași filieră a nediferențierii dintre realitate și impresie, artistul înclină spre simbolism și neoromantism, prin prezența siluetelor de cai albi sau palid-roibi, ce plutesc într-un spațiu nedefinit. Nu sînt însă cabalinele de coșmar ale posedaților romantici gen Fuseli, ci niște bidivii celești, mîndri și inocenți, pegași ai fanteziei autorului. Ciclul «Veneției» dă o imagine personală asupra monumentelor orașului lagunelor, toate văzute prin voalul alb al ceții din zorii unei zile ploioase sau chiar prin perdeaua de stropi greu penetrabilă a apelor meteorice.

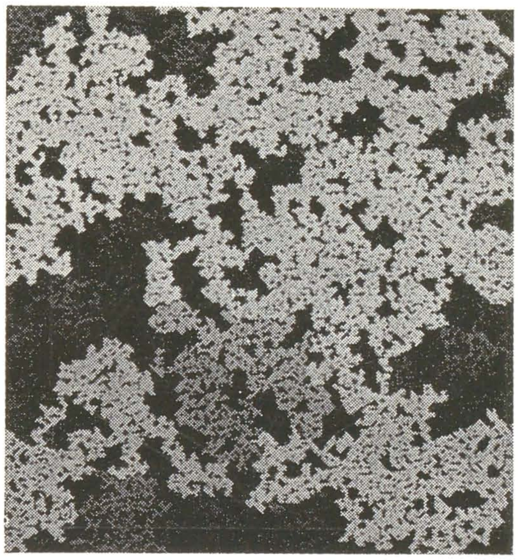
https://biblioteca-digitala.ro

omul și semnele sale

solomon marcus

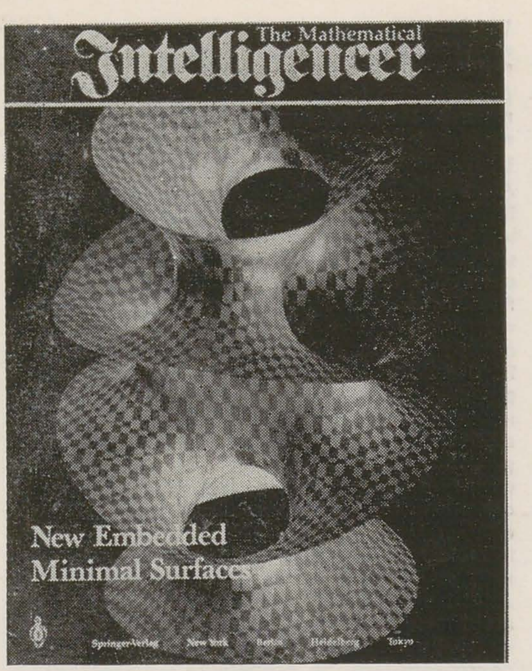
Între 31 martie și 6 aprilie 1989 s-a desfășurat cel de-al patrulea congres al Asociației Internaționale de Semiotică, sub deviza « Omul și semnele sale ». Prima parte a congresului (31 martie — 1 aprilie) a fost găzduită de Universitatea din Barcelona (Spania), iar cea de-a doua (2—6 aprilie) de Universitatea din Perpignan (Franța).
Creată în urmă cu peste 20 de ani, la inițiativa lui Roland Barthes, J. Benveniste, A. J. Greimas și Roman Jakobson, Asociația Internațională de Semiotică își propune să regrupeze pe toți cei care se interesează de problemele semnului și ale semnificației și de raporturile acestora cu omul și cu produsele activității sale. Traversînd toate domeniile cunoașterii, semiotica a acumulat o vastă experiență, un număr mare de probleme și de rezultate, de concepții și de metode. Congresul din acest an și-a organizat activitatea pe trei direcții: semiotica în comunicare, semiotica în cultură și în societate și semiotica în știință. Spre deosebire de cele trei congrese anterioare (Milano — 1974, Viena — 1979, Palermo — 1984), unde s-a manifestat o dominare evidentă din partea semioticii lingvistice și literar-artistice, la actualul congres semioticile neverbale și noile procese semiotice generate de revoluția științifică și tehnică s-au manifestat cu o putere egală cu aceea a semioticii lingvistice sau literar-artistice. Mai important este poate faptul că aceste două orientări au interferat deseori. În particular, semiotica vizuală a constituit o prezență deosebit de puternică și despre ea vom căuta să dăm seama în cele ce urmează. Vom urmări conținutul unor comunicări personale, pentru ca într-un alt articol să prezentăm unele activități de grup și, implicit, o informare asupra unor forme organizatorice internaționale ale preocupărilor de semiotică vizuală.
Elisabeth Bosch întreprinde o analiză a relației dintre imagine și text în articolele lui Georges Bataille (publicate în anii 1929—1930 în revista *Documents*) relative la unele fotografii din diferite epoci revolute, care prezintă moravuri bizare sau obiecte respingătoare (Bataille urmărește modificarea codurilor etice, estetice și sociale). Bosch compară apoi relația imagine-text la Bataille cu aceeași relație la André Breton (fondator și teoretician al suprarealismului) în *Najda* și *L'amour fou* și la Jacques Derrida în *La vérité en peinture*.
Problema interpretării în pictură (cu referire principală la Leonardo da Vinci, Matisse și Viallat) este discutată de Françoise Caruana în perspectiva semioticii lui Peirce. Reținînd dintre cele trei coordonate ale semnului (reprezentant, obiect, interpretant) în special pe aceea din urmă, autoarea examinează noțiunea de interpretant în raport cu cele trei categorii peirciene: primeitate, secondeitate, terțeitate. Relația dintre semn și obiectul și interpretantul său fiind inextricabilă, este important să se evidențieze acele caractere ale picturalității obiectului care dau seama despre ambiguitatea interpretativă, tributară așa-numitei experiențe colaterale a obiectului, la care se referă Peirce. În această ordine de idei, sistemul interpretativ trece prin trei moduri de interferență: abducție, inducție, deducție. Geneviève Cornu pleacă de la operele și mărturiile unor pictori și poeți (între care Joan Miró și Francis Ponge) pentru a încerca o definire a naturii și funcției semnului artistic, în raport cu semnul integrat unui limbaj verbal sau iconic. Plecînd de la o materie diferită, pictorul și poetul sînt supuși necesității unui proces creator de reactivare a semnelor sau de inventare a unor semne vii. « Materia » intelectuală, spirituală și sensibilă suscită, dincolo de sistemul lingvistic, invenția unor semne capabile să comunice « altceva » prin intermediul unui material privilegiat care răspunde voinței de generare a unui sens nou. În raport cu sistemul fonetico-lingvistic, semiologia operei de artă permite să se restituie noțiunii de scriitură — scriere in sens larg — vocația de mijloc de creație a semnelor. Între limbaj ca sistem și scriere ca acțiune, pictura și poezia pun problema vieții semnului.
De problemele teoretice ale naratologiei picturale se ocupă Michel Constantini. Peste tot, de la benzile

Din imaginile « haosului »

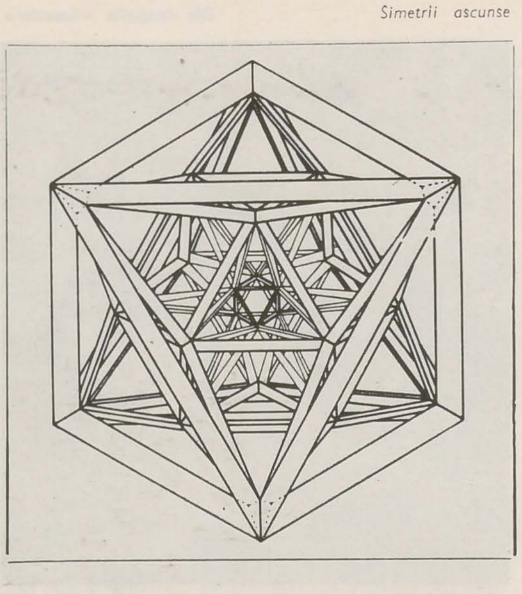


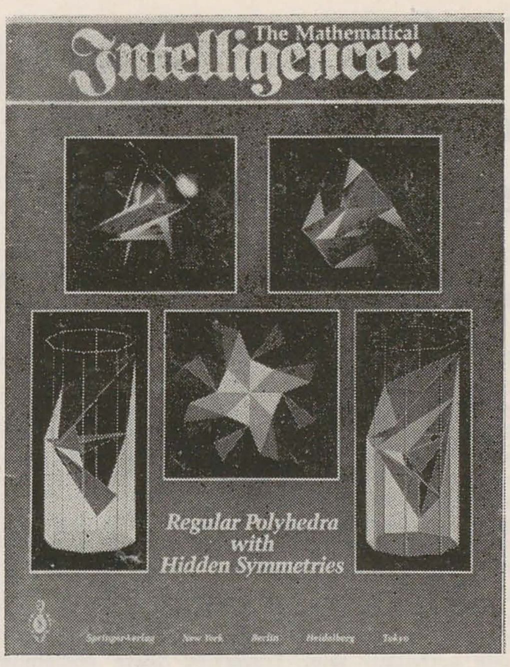
desenate pînă la cinema, apare problema decupajului; mai specific, apare întrebarea: ce atitudine trebuie adoptată în raport cu predecupajul instaurat de un enunțător, fie el arhitect, editor, scenarist etc. Discuția este concretizată cu exemplul Vieții lui Francesco d'Assisi a lui Giotto. Autorul distinge trei tipuri de lectură: micro-sintagmatică (relativă la nivelul actorial), mezzo-sintagmatică (de definire a funcțiilor actanțiale) și macro-sintagmatică (de articulare a textului într-un număr restrîns, de obicei trei, de sintagme). Se discută apoi geneza și organizarea tabulară a sensului.
Gerhard Eichweber se ocupă de design ca proces interdisciplinar de dezvoltare a artefactelor pentru necesitățile populației și ale societății. Se discută aspectele psihologice ale dinamicii grupurilor umane. Calitatea designului are în vedere anumite valori constante și percepția lor, în relație cu anumite variabile culturale, cu anumite tendințe ale gustului individual și public. Sînt distinse șase etape de analiză, care includ noi aplicații ale obiectivelor semantice ale designului, în funcție de noile cerințe sociale în era microelectronică actuală. Noile soluții structurale și limbaje de reprezentare sînt bazate pe dialoguri interactive între artefacte și utilizatorii lor.
Fenomenul *graffiti* a fost analizat fie ca manifestare de vandalism, fie ca mijloc de comunicare reținută, motivată de impulsuri și conflicte inconștiente. Prima modalitate este raportată la disciplină și pedeapsă, în cadrul unui discurs predominant juridic, cea de-a doua are în vedere nevroza și represiunea, în cadrul unui discurs predominant psihanalitic. Barbara Godard urmează o a treia cale, de investigare semiotică a fenomenului în cadrul unui sistem de comunicare cu anumite coduri culturale și convenții comunicaționale. În general se consideră că inscripția și desenele de tip *graffiti* aparțin bărbaților. Autoarea a avut ideea de a urmări fenomenul în spălătoriile studentelor de la Universitatea York din Toronto (Canada) și a întreprins o analiză sintactică și semantică a sa, degajînd modul în care se reflectă în aceste inscripții problemele păcii, ale rasismului și colonialismului.
Mathias Gotz consideră ceea ce el numește paradoxul sigiliului. Acest paradox constă în faptul ireconciliabil că un semn de acest tip pare să reprezinte cu atît mai bine obiectul său cu cît îl reprezintă mai rău sau nu-l mai reprezintă deloc, reprezentîndu-se în schimb pe sine. Semnul devine un nou tip de obiect, un obiect de ordinul al doilea (a se vedea marca Mercedes-Star). Mai este apoi ceea ce Gotz numește *dilema pictosistemică*: competiția conceptuală dintre concretețea desenelor și caracterul abstract al sistemului adoptat de pictograme. Aceste dificultăți trebuie depășite practic; teoria actuală a comunicării nu poate da nici un ajutor.
Claudio Guerri vede în design forma arhitecturii iar în teoria delimitărilor spațiale (t.s.d.) — aparținînd lui Cesar Jannello — forma formei. T.s.d. este nivelul cel mai abstract al proiectării arhitecturale, de la care este posibil să se construiască un Spațiu Semiotic. Plecîndu-se de la această construcție, se poate considera o gramatică de proiectare arhitecturală, grafică și industrială. T.s.d. devine pentru Spațiul Semiotic un sistem de valori morfo-sintactice, cu o logică grafică și o bază geometrică. Aceasta explică operațiile de recunoaștere, comunicare și producere. Pe de altă parte, t.s.d. permite, în ceea ce privește gramatica proiectării, identificarea și conceptualizarea normelor de selecție și combinare asociate cu obiectul pe care dorim să-l proiectăm. Se dezvoltă în continuare o cuantificare a dimensiunilor morfice, construirea unei paradigme pentru figurile plane și solide și reformularea bazei de generare a structurilor tridimensionale care intervin în descrierea configurațiilor complexe ale proiectării.
Alexandros Ph. Lagopoulos distinge patru atitudini în semiotica spațială: subiectivismul, universalismul, iconismul și fizicalismul. După ipoteza subiectivistă, spațiul ascultă de legi exclusiv semiotice și nu poate fi investigat decît în această perspectivă. Producerea unui spațiu ar rezulta exclusiv din reprezentările spațiale ale actorilor individuali sau colectivi. Această abordare poate fi întîlnită și în alte domenii, ca geografia comportamentală și psihologia mediului ambiant. Autorul demonstrează insuficiența acestui punct de vedere, care trebuie suplimentat cu procese materiale (socio-economice și altele). După ipoteza universalistă, nu numai că spațiul este guvernat de legi exclusiv semiotice, dar aceste legi sînt universale. O atare atitudine este respinsă, deoarece reduce spațiul și societatea la biologie și la natură, eludînd specificitatea istorică, socială și culturală. După ipoteza iconistă, unica abordare posibilă a semioticii spațiale este aceea în care termenul *spațiu* acoperă toate scalele de spațiu clădit și uneori chiar toate modurile de reprezentare. Se produce o suprageneralizare similară universalismului. Deosebirile dintre procesele materiale și cele de semnificare, care se află la baza diferitelor scale de spațiu și de reprezentări grafice, atrag atenția asupra existenței unor sisteme semiotice diferențiate și, deci, asupra necesității unor teorii specifice. După ipoteza fizicalistă, semiotica spațială este orientată exclusiv spre spațiul fizic, aceeași situație avînd loc și în geografia comportamentală (unde totuși rămîne loc și pentru alte tipuri de spațiu). Această orientare pornește de la conceptul lui Barthes de funcție semnică și se bazează pe experiența semioticii arhitecturale. Tocmai atitudinii fizicaliste îi este dedicată cea mai mare parte a investigației lui Lagopoulos, care consideră că există multe semiotici spațiale care nu sînt de natură funcțională.
Ingrid Lempp pleacă de la răspunderea designerilor în ceea ce privește relațiile dintre oameni și obiecte. Trebuie găsite soluții prin care obiectele să fie proiectate și produse pe baza cerințelor umane, a factorilor ecologici și de comunicare. Sînt necesare noi paradigme pentru depășirea unor interpretări, puncte de vedere și rutine foarte răspîndite. În acest sens, autoarea preconizează folosirea ideilor lui J. Van Uexkall și J. Gibson relative la psihologia percepției.
Jose Maria Nadal își propune să elaboreze o descriere semiotică a aprecierii în discursurile audiovizuale, cu aplicație specială la discursurile publicitare televizate, să construiască o tipologie a aprecierilor în discursul audio-vizual și s-o ilustreze pe discursurile publicitare televizate. De asemenea, își propune să explice tipurile de apreciere întîlnite în discursul publicitar actual, plecînd de la analiza unui corpus fixat și în funcție de arhitectura sensului acestor discursuri și de conotațiile epistemei în care ele au fost produse.
Ocupîndu-se de intertextualitatea verbală și picturală în poetica suprarealistă, Peter W. Nesselroth consideră că suprarealismul a fost un fel de post-structuralism *avant la lettre*, iar arta pe care el a produs-o se situează în spațiul dintre comprehensiv și incomprehensiv, dintre mimetic și semiotic, dintre verbal și pictural. Intenția filosofică a eticii și esteticii suprarealiste era de a aboli o seamă de opoziții standard ca natură-cultură, instinct-rațiune, obiectiv-subiectiv, serios-neserios. Acest obiectiv poate să pară naiv și romantic, dar faptul este mai puțin important; ceea ce este relevant este că opozițiile menționate organizează textele și picturile atît sub aspect formal cît și din punct de vedere tematic. Autorul urmărește interacțiunea unor texte poetice ale lui Paul Eluard cu unele picturi ale lui Max Ernst și René Magritte, interacțiune care merge mult mai departe decît aceea dintre poetic și vizual în *Calligrammes* de Apollinaire. Poemele lui Eluard relative la pictură și pictori sînt exerciții sau repetiții care intenționează să depășească limitele liniarității limbajului, prin transgresarea regulilor sintactice și semantice ale comunicării literare obișnuite.
Ana Oliveira își propune să arate modul în care mișcările feței și ale corpului uman « reflectă și refractă » contextul social și cultural. Se pune în evidență o ordine sintactică specifică a acestor mișcări, se întreprinde o clasificare a lor în raport cu funcția pe care o îndeplinesc. Sînt urmărite similaritățile și diferențele în configurarea gesturilor în textele vizuale.

https://biblioteca-digitala.ro



Suprafețe minimale descoperite cu ajutorul calculatorului





Poliedre regulate cu simetrii ascunse

Paul Pennartz explorează rolul semnificației în explicarea deosebirilor de evaluare a mediului construit, în perspectiva teoriei lui Peirce. Este ales ca obiectiv al unui studiu de caz un centru comercial modern. Deosebirile sînt urmărite, în mod succesiv, sub aspect afectiv, al semnelor-vehicul, al interpretantului, al credințelor și valorilor, al structurilor de relevanță în situații de viață. Spre deosebire de caracteristicile fizice, care sînt vizibile și relativ măsurabile, interpretantul se lasă mai greu investigat, dar este indispensabil în evaluarea mediului construit.

John Pier studiază intertextualitatea și spațialitatea discursului literar. Conceptul de intertextualitate, cu rădăcini în « dialogismul » lui Bakhtine și în anagramele lui F. de Saussure, a avut, între altele, drept consecință spațializarea discursului literar prin expansiunea codului literar, prin incorporarea interlocutorilor în text și prin hibridizarea textelor individuale. Această situație invită la o comparație cu teoria receptării (de exemplu aceea a lui W. Iser) și cu concepțiile temporale asupra discursului literar. Se disting două orientări fundamentale relative la intertextualitate: modelul centripet al lui M. Riffaterre, bazat parțial pe triada lui Peirce, unde cititorul identifică « matricea » unificatoare a textului; modelul centrifugal de transtextualitate, de inspirație retorică, propus de G. Genette, care tinde să dizolve textul într-o rețea de relații transtextuale.

Monica Rector se întreabă cum este reprezentată lumea la televiziune și consideră că jocul continuu de semnificație prezent aici nu poate fi analizat fără un cadru teoretic adecvat. Calitatea și ideologia au un rol important în producerea și reprezentarea lumii la televiziune, deoarece în multe țări majoritatea canalelor supraviețuiesc datorită reclamelor, care se asociază în mod natural cu ideea de succes. Televiziunea nu este un proces prin care anumite mesaje ideologice sînt implantate în conștiința unei audiențe uniforme, ci mai degrabă un proces de negociere între grupuri de privitori aflate în situații sociale diferite și texte de televiziune deschise unei multiplicități de interpretări. Exemplele sînt împrumutate din programele televiziunii braziliene.

Alain Renier observă că harta unui teritoriu nu este imaginea ținutului respectiv, iar planul arhitectului (desenul construcției) nu este imaginea locului. Așa cum harta nu se confundă cu teritoriul, ținutul nu este reductibil la imaginea sa. Harta nu poate deci reprezenta imaginea unui teritoriu trăit ca o anumită porțiune de teren. Tot așa se întîmplă cu planul arhitectului, care reprezintă ceea ce este construit și distribuie spațiile interioare și exterioare într-o expresie reducționistă a gîndirii și percepției. Acest plan este față de hartă ceea ce construitul reprezintă față de teritoriu; el nu este și nu poate fi imaginea ținutului unde locuiește cel care a conceput construcția sau care animă pe locuitorul locului conceput. Pămîntul este mai mult decît imaginea sa de o clipă, el este o sumă mereu reînnoită de imagini. Spațiul « realizat » pe un teren este efemer ca și acela al oricărui loc locuit . . . chiar dacă este vorba de o construcție din beton.

Ruth Rubinstein, urmîndu-l pe Roland Barthes *(Système de la mode)*, consideră că aparența este un discurs social, deci un sistem de semnificare. În contrast însă cu Barthes, care se ocupă de limbajul reclamei, autoarea de față examinează imaginile vizuale cu scopul de a demonstra că stilurile de îmbrăcăminte alcătuiesc un sistem de semnificare care reflectă ceea ce Emil Durkheim numea « reprezentările colective ale unui grup »: o mulțime de semne cu valori culturale și cu un anume comportament. Există un vocabular de imagini vizuale aflate la dispoziție, care ajută la perpetuarea unor modele culturale prestabilite, prin indicarea modului în care stilurile de îmbrăcăminte se referă la aceste imagini.

Fernande Saint-Martin studiază raporturile dintre iconologie și semiologia vizuală. Dezvoltarea numeroaselor mișcări artistice nefigurative, semi-abstracte sau abstracte, a repus în chestiune caracterul euristic și exclusiv al metodelor iconologice ca instrument de descriere și de interpretare a operelor vizuale. Mai recent, cercetările de semiotică vizuală născute din semiotica lui Greimas (Thurlemann — 1982, Floch — 1985) nu au putut masca dificultățile unei teorii a sensului care desemnează formele « iconice » ca fundamente ale dimensiunii conținutului în operele picturale. În particular, instrumentul iconologic rămîne insensibil la « abaterile stilistice » în procesul de iconizare, abateri susceptibile de a genera efecte de sens diferite. Pe baza distincției dintre expresie și conținut, se propune un model sintactic al limbajului vizual care permite o segmentare a textului vizual în rețele diferențiate de regrupare, puse în relație nu într-o ordine liniară, ci în cele trei dimensiuni ale spațiului (Prieto — 1975; Sain-Martin — 1987). Această abordare permite să se elaboreze un discurs interpretativ care include atît regiunile neiconizate cît și regiunile iconice în producția sensului.

Goran Sonesson discută, sub semnul mitului unei triple articulații, situația modelelor lingvistice, perceptive și cognitiviste în semiotica imaginilor. Autorul este de părere că modelul lingvistic a fost în mare măsură abandonat în semiotica imaginilor, ca și în alte domenii ale semioticii, dar contul cu moștenirea lingvistică nu a fost încă reglat. De ce nu reușesc unele transferuri de modele lingvistice? Nu știm încă să răspundem. Umberto Eco argumentase cîndva că imaginea este supusă, ca și limbajul, unei duble articulări, iar în cinema întîlnim o triplă articulare. Arătînd de ce sînt greșite aceste aserțiuni, putem descoperi lucruri foarte importante privind specificitatea acelei iconicități particulare numite imagine, care în plus ne permit o abordare a psihologiei percepției și cunoașterii. Pentru autor, psihologia cognitivă constituie în momentul de față o sursă importantă de modele în studiul imaginii.

Cum se pot repera acele elemente vizuale dintr-o pictură care sînt susceptibile de a fi interpretate ca semne pertinente? Cum se stabilesc regulile de combinare care contribuie la procesul de producție a sensului? Sven Storelv își pune aceste întrebări în legătură cu un tablou al pictorului norvegian Nikolai Astrup și consideră două modalități de interpretare a semnelor reperate: anumite simboluri degajate din miturile fecundității naturale, în mod special cel al Arborelui Vieții, permit să se descifreze sensul semnelor; codurile iconografice reprezentînd aceste mituri și simbolurile pe care ele le includ sînt de asemenea relevante.

Paradoxul frumuseții fizice constă în faptul că ea este considerată și o expresie a virtuții ori a frumuseții morale. Tot așa, bunătatea sau virtutea nu sînt considerate numai un fenomen moral; avem tendința de a le solidariza cu frumusețea fizică. Există deci o reciprocitate semiotică între frumusețe și virtute. Semnificantul și semnificativul devin permutabile între ele. Procese similare au loc în ceea ce privește urîțenia și viciul, dar în direcție inversă, așa cum rezultă din expresii ca « arată ca un infern » sau « urît ca un păcat ». Anthony Synnott urmărește această linie de gîndire începînd cu Platon, continuînd cu tradiția creștină și pînă la culturile populare contemporane.

Conceptul de tip de iconicitate în producția arhitecturală îl preocupă pe Hugo Vandevondele, care consideră că analogia lingvistică dominantă în gîndirea arhitecturală în deceniile VII—VIII a condus la un fiasco, dar a clarificat cîteva principii care par să fie valabile ca punct de plecare într-o teorie a producției arhitecturale: a) arhitectura nu este o limbă, dar numai reducînd realitatea culturală la un sistem cultural de unități semnificative se poate construi un model arhitectural relevant; b) aceste unități, pe care le numește « elemente tip », nu pot fi definite numai ca niște configurații spațiale și nu au semnificație referențială; ele trebuie să se asocieze valorii lor ca posibilitate de activități sociale; c) arhitectura nu este destinată comunicării, ci semnificării. Singura analogie cu limba pe care o admite autorul este aceea relativă la originea poetică pe care o au în comun; însă în timp ce limba s-a dezvoltat ca sistem pur arbitrar și logic, arhitectura a păstrat funcția de iconicitate. Limba, crede autorul, ar trebui păstrată mai degrabă ca o excepție și nu ca un model în cercetarea semio-tipologică. Se impune deci o reevaluare a analizelor pre-semiotice, care nu au tratat arhitectura ca o limbă, ci ca o reprezentare, ca « Abbildung ».

Cărțile poștale (ilustrate) au o semiotică a lor, pe care o studiază Zdzsislaw Wasik; acesta o reprezintă ca o comunicare interpersonală, raportată la conceptele structuraliste de semn, semnificație și cultură, în relație cu autorii, trimițătorii, formele, conținuturile, primitorii și destinatarii. Cărțile poștale (ilustrate) se organizează astfel într-un sistem sau mai multe sisteme (al simptomelor, al semnalelor, al simbolurilor etc.). Pe autor îl interesează în primul rînd în ce fel obiectul său de studiu se constituie în semne cu valori culturale, ca bunuri care reprezintă anumite semnificații pentru subiecții culturali în relație cu satisfacerea necesităților lor comunicaționale, ca semne ale unor nevoi subiective care urmează să fie satisfăcute prin folosirea valorilor lor comunicative. Autorul discută locul cărților poștale (ilustrate) în raport cu alte coduri, canale de contact, moduri de expresie, informare și impresie, care îndeplinesc aceleași nevoi comunicaționale ale unor subiecți culturali (de exemplu, scrisori, cadouri, flori, apeluri telefonice, picturi etc.).

Jocurile de cuvinte și jocurile de imagini în sisteme semiotice altele decît limba naturală sînt studiate de Alicia Yllera. Aceste jocuri sînt văzute ca dublări simultane de contexte, fără anularea vreunuia dintre ele. Fenomenul poate afecta un întreg enunț și este urmărit cu precădere în unele filme « suprarealiste » ale lui Bunuel și în unele lucrări ale lui Goya, discutîndu-se deosebirile dintre metaforele picturale și jocurile de cuvinte și de imagini, precum și dintre jocurile de imagini și cele de cuvinte. Spațiul nu ne permite să ne oprim asupra altor comunicări care, fără referire explicită la domeniul vizualului, au totuși o legătură importantă cu acesta.

https://biblioteca-digitala.ro

drumul

dan mohanu

Există în lumea artelor românești nevoia actului cultural grav, asumîndu-și fie condiția cetăților inexpugnabile, a cetății luptătoare, fie pe cea a insulei lovite de talazuri, trăind drama izolării și iluminarea marilor revelații... «Acolo unde se potențează sentimentul cosmicității», ar fi spus, despre această a doua condiție, Marin Gherasim. Și în cazul Cetății și în cel al Insulei ființează suflul desăvîrșirii, tradus prin dorința acută, dublată de o voință de cruciat, de a trece pragurile exprimării pînă în punctul în care se poate produce marea sinteză. Pe de altă parte, desăvîrșirea se realizează, sau mai bine zis tinde să se realizeze, prin redimensionarea teritoriului exprimării artistice, prin situarea acesteia într-un anume spațiu al interdisciplinarității. Unirea, de pildă, în ființa artistului a puterii de exprimare prin imagine și prin cuvînt, fără ca o forță să o compenseze pe cealaltă, într-o infirmitate ce-și caută rostul, ci articulîndu-se organic pe un trup perfect echilibrat, reprezintă unul din fenomenele simptomatice ale artelor noastre. Psihologia «cruciadei» și a «insulei» implică un eroism nicidecum precar, țintă adeseori a zeflemelilor «de salon», pe care le produce un sedentarism cultural țintuit între limitele orașului, cu idiosincraziile sale infinite.

Marin Gherasim este unul din gravii noștri «insulari», la care puterea de a făuri imagini se împlinește, nu se compensează, prin puterea verbului. Valoarea aceasta a ființei totale a înțeles-o Mihai Ispir în cartea sa.*

Faptul că Marin Gherasim își rostește cuvintele pe parcursul întregii cărți capătă, după gîndul nostru, tîlcul său, departe de condescendența obișnuită față de paginile de jurnal ale artistului. Nicicum nu putea fi construit mai autentic chipul său spiritual decît instaurînd starea unui permanent dialog, a unei neîncetate mărturisiri petrecute îndărătul cuvintelor tipărite. «Tema lucrărilor mele este neliniștea pe care am sădit-o în toate. Îndoielile mele, stările mele de contrarietate, exaltările mele...». Artistul veghează la destinul cărții, în vreme ce autorul lasă cu bună știință să transpară acest lucru, dînd scrierii sale complexitatea unei zidiri.

Mihai Ispir a știut să construiască imaginea *devenirii* artistului și nu clișeul unei ipostaze fixate de prejudecățile noastre culturale. Artistul ne apare trecînd prin vîrstele creației sale, cu incandescența tinereții, disprețuind exterioritatea formelor, rezonant la elanurile generației sale, ostil consecvențelor și coerențelor de paradă. Există la Marin Gherasim o vîrstă a constructivismului, una a expresionismului, o vîrstă a suprarealismului, marcată de aparent stranii ecouri ale medievalismului autohton, toate năzuind către desprinderea purificatoare de jocul monden al «purelor relații formale».

«Drumul pe care îl simțeam necesar pentru devenirea mea se întîlnea cu unul mai general, cu intențiile mai multor colegi de generație: era nevoia de resemantizare a imaginii.»

Peisajul mișcării artistice românești de-a lungul a două decenii este lapidar refăcut, în consonanță cu cel al devenirii pictorului. Cartea lui Mihai Ispir are meritul de a reconstitui călătoria purificatoare a artistului către «misterioasa simplitate» pe care aveau să o dobîndească imaginile-efigie, de la *Vatră* la *Synthronon*. Drumul lui Marin Gherasim ne apare ca cel al ctitoririi și al jertfei, răsplătit prin puterea de a da lucrărilor sale destinul universal al marilor sinteze.

Tensiunea simplității finale exclude de la sine prezența umană sau vibrația telurică a gestului pictural, ca expresie a perisabilității, ca amprentă a ființei ce își marchează ireversibil trecerea. Simplitatea lui Marin Gherasim este de fapt momentul sintezei, cînd lucrurile, ecorșate de precara lor exterioritate, rămîn — în aparenta lor austeritate — depozitarele unor energii ce continuă să pulseze, în neconteniă expansiune. *Poarta* sau *Absida* sînt marginiri care fac inteligibilă incomensurabilitatea insuportabilă a nemărginirii. *Cartea* închide la rîndu-i infinita tensiune a verbului...

Cum ar putea fi concepută prezența umană, fie și printr-o anume vibrație lirică a tușei picturale, acolo unde formele rămîn doar semnul unei nemăsurate energii? Ce loc ar mai avea ființa omenească acolo unde se face trecerea între două lumi, acolo unde nu este loc decît pentru umbrele celor ce au fost și ale celor ce stau să vină?

Drumul lui Marin Gherasim, restituit de Mihai Ispir, conține o fericită asemănare cu structura unui epos, așa cum o schița Constantin Noica, vorbind despre sinteza brâncușiană de la Tîrgu Jiu. Ascendența «de la teluric la spiritual» ar fi *geneza*, adică facerea mută, din lumea gîndului, a lumii». Ciclul *Proteic* ar reprezenta «*exodul*, adică ieșirea în larg». Ciclul *Urban* ar alcătui, prin raportare la Cetate ca esență a problematicii umane, «*ctitoria* cu universul ei organizat». Imaginile emblematice cuprinse în ciclurile de la *Porți* și *Fîntîni* ar constitui «*evocarea*, adică regîndirea gîndului». În sfîrșit, «redeschiderea formei prin *Cărți* și *Ferestre*» ar alcătui «*încheierea*» sau, mai bine zis, în cazul nostru, pragul spre imprevizibila continuare a drumului, către desăvîrșirea marii sinteze.

Vizionarismul lui Marin Gherasim balansează între eroismul jertfei celui care «are de apărat o patrie de pămînt, dar și una de spirit» și năzuirea ascetică spre simplitatea purificatoare, «încărcată de tensiune și de sevă expresivă».

Capitolul nescris al cărții lui Mihai Ispir ar fi — spre ce orizonturi va continua *Drumul* lui Marin Gherasim în intervalul nemăsurat și neștiut al clipei trăite...

* Mihai Ispir — *Marin Gherasim*, Meridiane, 1989

arhitectura populară — domeniu complex al culturii și al artei populare

horia horșia

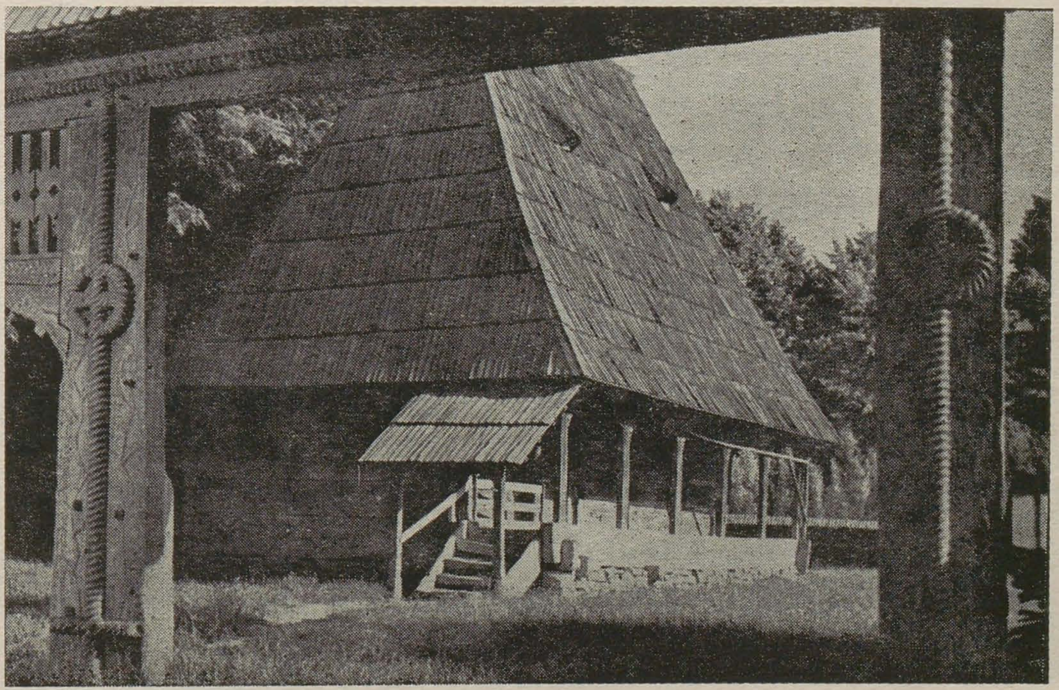
România are — spunea cu cinci decenii în urmă G. M. Cantacuzino, acest profund cunoscător și valorificator al moștenirii culturale, arhitect, remarcabil profesor și precursor al arhitecturii noastre noi — una din cele mai frumoase arhitecturi rurale din cîte există. Neavînd posibilitatea să ne dezvoltăm temele plastice pe o scară mare, toată arta noastră constructivă a trebuit să recurgă la subunități de proporție, pentru a salva demnitatea concepției. Odată, mărturisește G. M. Cantacuzino, un turist distins care suferea... de snobismul materialelor, spuse cu deznădejde: «Toate sînt din materiale pieritoare în țara voastră. Unde e piatra cioplită, marmura, porfirul, arama?» I s-a răspuns că veșnicia, sau ceea ce ne închipuim noi în concepția acestui cuvînt, nu se vede numai în formele cioplite din materiale inalterabile.

Fără a ocoli descripția, care abundă în textele de prezentare din albumele noastre de artă populară, Georgeta Stoica * știe să organizeze și să expună de așa manieră bogăția datelor informative (autoarea este de mai bine de trei decenii o asiduă cercetătoare a artei și a arhitecturii noastre populare), încît acestea să susțină, și de fapt să materializeze cu fermitate, un mod de a dezbate și de a aborda problema. Arhitectura populară (sintagmă de mult încetățenită la noi și pentru care autoarea optează) poate fi privită ca un complex sistem de relații: 1. *ambientul natural* («România este o țară cu un mediu natural echilibrat, dispunînd de o mare complexitate a formelor de relief»); 2. *ambientul construit* (materialele și tehnicile de construcție de care formele construcțiilor, motivate, socio-cultural, sînt strîns legate: «În arhitectura populară românească s-au folosit în general materiale locale oferite de mediul natural», cunoașterea acestora fiind absolut necesară pentru înțelegerea proporțiilor, volumelor și planimetriei diferitelor construcții); 3. *programele arhitecturii populare* — de la locuință la construcții comunitare și instalații de tehnică țărănească; 4. *unitate și diversitate în arhitectura noastră populară* («Aspectul variat al construcțiilor țărănești, bogăția de forme și fantezia decorului nu împietează cu nimic asupra caracterului unitar al acestui gen de creație populară, unitatea în diversitatea sa fiind cea mai importantă caracteristică a arhitecturii rurale românești» — autoarea pune în valoare, astfel, trăsăturile comune arhitecturii populare de pe tot teritoriul: planuri și dimensiuni similare, creștere prin adăugarea unor încăperi de o parte și de alta a camerei originare, ca și lărgirea spațiului sub prelungirea acoperișului, prispă și foișor cu stîlpi și balustradă, care definesc structura spațială a casei etc.); 5. *decor bogat dar nu încărcat*.

Fără îndoială, unitatea de concepție este demonstrată prin trecerea în revistă analitică a construcțiilor specifice fiecărei zone etnografice a țării. Între argumentele ambientului construit s-ar fi cuvenit subliniat, fără îndoială, mai apăsat faptul că sistemul de construcție cu grinzi dispuse în cununi orizontale se găsește compact în spațiul românesc și doar izolat în zonele învecinate, fenomen relevat cu eficiență de Vasile Drăguț, într-o comunicare privind fondul unitar al artei românești (București 1983). După cum, la capitolul «Trăsături specifice ale decorației arhitecturii populare», dar nu numai aici, ar fi putut fi abordată chiar tangențial relația dintre arhitectura populară și sculptura contemporană, cu atît mai mult cu cît din deceniul șapte există numeroase exemple de reușită, chiar dacă, la un moment dat, decantarea obiectului etnografic a atins praguri de saturație.

Aș sublinia considerațiile cu care autoarea își încheie studiul: «O privire asupra satului contemporan, așa cum se prezintă în momentul de față, ne îndreptățește să afirmăm că, în ciuda numărului mare de construcții noi sau înnoite, specificul zonal în arhitectură apare cu pregnanță, fie în formele tradiționale, fie ca valorificări și adaptări într-o arhitectură modernă».

* Georgeta Stoica, Arhitectura populară românească, Editura Meridiane, București, 1989.



Casă din Berbești, Maramureș, sec. al XVIII-lea

https://biblioteca-digitala.ro

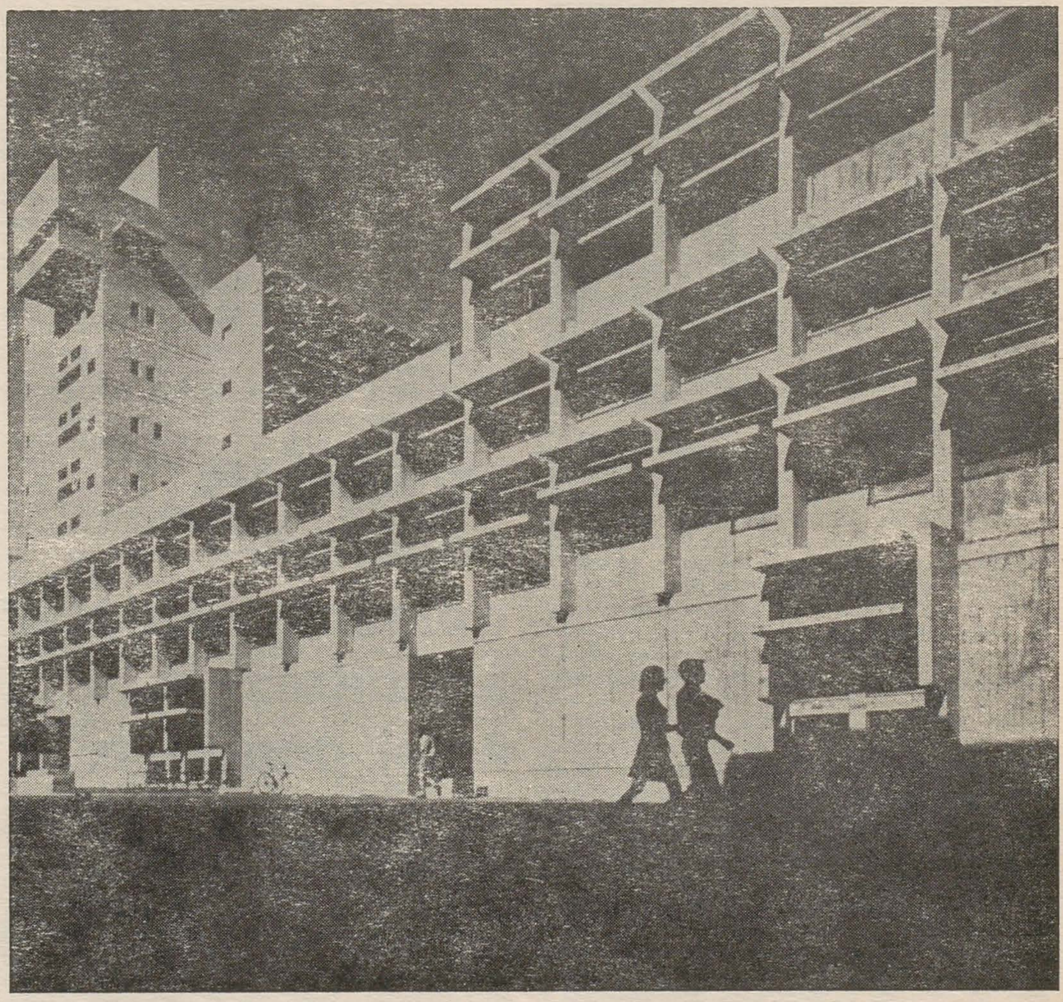
arhitectură și civilizație

amelia pavel

Dacă trecerea din Canada de est, în jos, spre orașele de est ale Statelor Unite înregistrează destule modificări de peisaj uman, dar care nu apar din primul moment spectaculoase, ci se descoperă nuanțat și cu încetul, trecerea, după opt ore de zbor, din aceeași zonă răsăriteană a Canadei spre vestul american, mai precis spus spre California, echivalează cu a te trezi într-adevăr pe alt continent. Deosebirile se dovedesc de fapt a fi mai mari decît între Europa și orașele canadiene din est, care deși fac parte din «lumea nouă», înmagazinează cu fidelitate un procentaj mult mai mare de «trecut» în viața cotidiană, în comportamentul de bază al oamenilor, decît europenii civilizației occidentale. Deosebiri pot fi surprinse pînă și în locuri atît de impersonale cum sînt aeroporturile.

Pe aeroportul din Detroit, unde se lua legătura pentru San Francisco, varietatea fizionomiilor era mai puțin pestriță, se împărțea în două mari categorii: americanii albi și extrem-orientalii — în primul rînd japonezi și chinezi — în majoritate localnici; negri apoi, nu prea mulți. Erau însă mult mai pestriț sportive, dar menținute în formele cele mai convenționale ale modei, îmbrăcămintea și recuzita de călătorie. Nimeni și nimic nu părea demodat, așa cum se mai întîmpla în Canada. Toate erau la zi și fixate la standardul unui design vestimentar și uzual al vîrstei mereu egale cu sine însăși de 25—30 de ani. Surîsul național, «keep smiling»-ul, într-adevăr reconfortant, se afla pretutindeni, unde întîlnirea unei priviri sau orice alt gest ori împrejurare puteau duce la un contact uman cît de fugar. «How are you»? te întreabă surîzînd oricare din necunoscuții aceștia în bluzoane ori trenciuri multicolore și cu bascheți, dacă se nimerește în apropierea ta. Ceva din această funcționare cordială și rapidă a fizionomiilor corespunde armonios mișcării neîncetate a micilor lumini multicolore și prietenoase care joacă în ghirlande, deasupra gheretelor, una lîngă alta, cu răcoritoare, cadouri sau ustensile de voiaj. Eleganța lor se înfrățește cu ceea ce pe măsura gusturilor noastre ar putea părea cel mai zgomotos kitsch. Și în avionul Northwestern același amestec de confort, lux, gust discutabil și afabilitate directă, cuprinzînd totul: înfățișarea stewardeselor și stewarzilor, mîncarea, obiectele, filmul proiectat, muzica.

Apropierea de San Francisco trezește — pentru a cita oară? — în toată componența umană a avionului, conștiința prezenței «mitului». Lumea devine solemnă; comandantul pilot comunică, printr-un glas plin de orgoliu (mesajul este transmis și pe cale vizuală pe ecranul de film) — că vom vedea «The Golden Gate» («Poarta de aur»), de fapt podul, ilustra insignă a orașului — carte poștală. Un soare strălucitor, culoarea totuși pală a albastrului de Pacific — cer și apă — dealurile verzi-roșcate, casele printre care nu mulți zgîrie-nori — precauțiune împotriva cutremurelor — și, într-adevăr, ca un signal, podul acela atît de bine cunoscut cu dantela lui de gratii subțiri, cu lineatura de grație coregrafică, emit sunete-ecou ale unor imense nostalgii și apetențe, vechi de mai bine de un secol și jumătate, îndreptate spre aceste țărmuri. Din ele încă se hrănește «mitul» San Francisco și, puțin modificat cel al Californiei în general. Conotațiile de acest fel sînt atît de puternic și expresiv integrate peisajului, încît depășesc aproape atractivitatea calității arhitecturale de mare interes și tehnic și estetic, ca și pe cea al definirii stilistice a monumentului. La o privire mai atentă te întrebi: apare acolo un «Art-Déco» avant la lettre? Sau o amintire din «Liberty»-ul britanic de la sfîrșitul secolului trecut? Sau o viziune de rococo grandios? De gotic abstractizant? Sau de arhitectură futuristă? În orice caz, plurisemantica estetică și axiologică a «Golden Gate»-ului iese la iveală abia cînd te afli pe el. Văzută din imediată apropiere, atunci cînd pornești la aventura unui plimbări pe jos de-a lungul podului, care duce pînă la Long-Island (localitatea cu cei mai bogați oameni din lume, se spune), întreaga ambianță devine deodată înspăimîntătoare. Convertirea impresiilor dintr-una într-alta se produce instantaneu. Una din sursele ei se datorează caracterului de spectacol turistic de la intrarea pe pod, unde se află, ca la Versailles, un măreț spațiu de parcare pentru autobuzele campaniilor de excursii și o avalanșă de turiști din toată lumea, echipați cu aparatură de rigoare. A doua sursă, mai importantă, stă în specificul meteorologic al locului, în care de la o clipă la alta se instalează cețuri impenetrabile,



College of Environmental design. University of California

însoțite de vînturi violente, care dau întregii ambianțe un aer intens dramatic, de vrăjitorie cosmică. În această atmosferă, înaintarea pe artera carosabilă a podului pare ca o înaintare în ocean, pe puntea unei corăbii cu pînze, expusă intemperiilor, iar filiformele ace-coloane ale balustradei, care strălucesc aurii în soare, devin niște bîrne dure, fioroase, destinate parcă unui edificiu imaginar, de «science fiction». Această versiune evocă și ea episoade patetice din trecutul istoric al imigrației europene și asiatice.

Multe din înfățișările orașului poartă, într-un fel sau altul, pecetea acestui fenomen, dar în ce privește patrimoniul vizual de valoare, îndeosebi pe cea a pătrunderii europene. Pecetea este mai curînd psihologică decît amănunțit analizabilă stilistic. În zonele masivelor clădiri vechi — între ele Primăria, dar și edificiul în care este găzduit chiar Muzeul de artă modernă și — mai mult decît toate — faimosul pavilion central al marii expoziții universale din 1906, se incarnează irealitatea, fantasticul și, în același timp, materialitatea aproape grosolană a atîtor vise, gînduri și ambiții. Amestecul de stiluri arhitectonice din fiecare clădire de acest fel nu este unificat de un eclectism echilibrat, ci absorbit de masivitatea formelor, de dimensiunile care sînt sau par enorme, cu vizibilă intenție de a se impune «cantitativ». Aceeași funcție demonstrativă și naiv ostentativă o are și încărcătura de ornamentații în aur, care de n-ar exista indulgența postmodernă, ar părea adevărate mostre de kitsch pretențios.

Este curios și provoacă o strîngere de inimă faptul acestei «transmutații» descendente a aurului, de la conținutul spiritual al simbolurilor prezenței lui în opera de artă, veche și mai nouă — inclusiv al creațiilor Jugendstil și Art-Nouveau de care, parțial, s-ar putea declara legată arhitectura oficială a începutului de secol la San Francisco, pînă la nivelul unei semnalizări mitice predominant materiale. Încîntă în schimb fără ambiguități șirurile de case, vile cu un etaj, din secolul trecut, restaurate sau noi — fie cu un aer anglo-american, pe unele din pitoreștile pante abrupte ale orașului; fie cu un aer categoric spaniol, pe altele; totul de o grație ușoară, aeriană, evocatoare de interioare destinate unor ore senine, fără crispări. În centrul bancar, cîțiva zgîrie nori de viziune postmodernă, cu rappel-uri, nu religioase ca cele din Montreal, ci artistice, în special aluzii la sculptura Renașterii sau la decorația Art-Déco, cocoțate sus de tot, reduse la învelișul sculptural, fără «corpul» material al statuii. Adevăratul tîlc vizual al acestor edificii de sticlă, ca de altfel al întregii așezări, se ivește abia pe înserat, la ceasul de întîlnire al zilei cu noaptea, sau în zori, cînd încă nu s-au stins luminile orașului. Atunci, San Francisco se dezvăluie ca o viziune; prin ceața ușoară, colinele iluminate multicolor în tresăriri nervoase, «downtown»-ul cu zgîrie nori ale căror vîrfuri sînt ascunse în cer; «China Town»-ul cu sclipiri jucăușe, ușor vulgare, ca de bîlci — o imensitate tehnico-poetică, un univers care se autodefinește ca ireal, aflat între vis, utopie și nebunie liric-enigmatică.

Impresia că doar imaginea cinematografică ar putea exprima intensități și amplori vizuale de această natură (și a și făcut-o) s-a confirmat în neașteptata dezamăgire de la Muzeul de artă modernă. Știam că pentru California reprezentative sînt muzeele din Los Angeles și Pasadena; nu-mi puteam însă închipui că la San Francisco poate fi vorba de o colecție de artă modernă nu numai restrînsă — de pictori americani și cîțiva francezi — dar și modestă sub aspectul calității. Mai vii erau foarte tinerii artiști californieni de nord, printre care se impunea un neo-expresionism local, impregnat în repertoriul iconografic, nu atît de elemente folclorice propriu-zise, cît de un spirit popular în receptarea vieții urbane. Stridențele cromatice, amestecul de expresivitate și kitsch inteligent integrat, mici intervenții subite de viziune naivă, momente de spaimă metafizică, accese de cucernicie religioasă, se întîlnesc frecvent și în galeriile orașului. Arta mai veche — cîteva lucrări bune ale barocului italian și spaniol — este adăpostită la un loc cu știința și cu tehnicile moderne ale vizualității, într-o destul de sofisticată prezentare, la «Muzeul de știință, artă și percepție umană».

Sentimentul straniu al unei continue străpungeri a realului cu artificiul de efect, n-a dispărut nici pe autostrada spre Santa Cruz. Drumul acesta spre sud, către golful Monterey, este o alternanță de măreție și peisaj intim, care, în unele puncte, amintește de serpentinele Timișului de Sus. Munți și păduri în care cresc laolaltă eucalipți, sequoia uriași și palmieri, natura primitivă, colinele acoperite cu ierburi roșietice, vestind proximitatea deșertului,

https://biblioteca-digitala.ro

sînt întrerupte de rezervații de clădiri, arhitecturi ciudate, grupaje de vile rezidențiale în forme cunoscute doar din revistele de arhitectură; alte construcții, misterioase, ca niște porți de mănăstire ascunsă în spatele copacilor uriași — sînt campus-urile universitare, cu denumiri ilustre Stanford, Berkeley. Așezările par ca niște decoruri, puse nu de mult — se simte pretutindeni un decalaj, o inadaptare cronologică între natură și semnele prezenței umane. În localități nu prea mari, ca San José, sau mici, ca Santa Cruz, clădirile arată ca niște perfecte decoruri — ar putea fi construcții de butaforie. În centrul Santa Cruz pestrițul domină: case în stil colonial sudic, de lemn, case de piatră policromă în stil Art Nouveau sau Art-Déco, cu elemente mexicane și de baroc spaniol folclorizat, cu grijă restaurate. Bisericile de toate felurile întrețin în recuzita lor această componentă încă vie, în ciuda afluenței asiatice tot mai accentuate, a unor reziduuri amerindiene nu lipsite de importanță și a ambientului tehnic american omniprezent. Aliajul își dezvăluie hazul mai ales în zona plajei, unde fostul stabiliment de băi — oarecum în stilul pavilioanelor balneare din stațiunile austro-ungare, ca și promenada în gen « New Orleans început de secol », sînt frecventate de americani-turiști grași și la orice vîrstă îmbrăcați în « uniforma » bluzoanelor și baschețiior multicolori și consumînd enorme pungi cu floricele și cutii de cola.

La Muzeul orășelului, «County Museum», tradițiile artistice hispano-indiene și americane populare, ca și arta de amatori actuală, se îmbină fără nici un fel de ierarhizare. Asemenea mixturi se întîlnesc pretutindeni: în magazine, în librării, în localurile de consum, în chioșcurile de «gadgets-»uri — mici cadouri cu tentă umoristică — de la gluma fină la ultima vulgaritate — în activitățile culturale, foarte numeroase, practicate de diferite și variate grupuri organizate: enoriași pe parohii, asistenți medicali, pensionari, femei singure cu copii handicapați; în emisiunile T.V. locale, dintre care una permanentă în limba spaniolă — unde apar talmeș-balmeș drame cosmice, nenorociri de tot felul — inclusiv apelurile la caritate și ajutor — și întîmplări de un ridicol absolut, pentru a nu mai vorbi de reclamele, în special de alimente, prezentate în decoruri de culori strident-dulci, dar de către persoane în vîrstă cu figuri nemachiate, pentru efectul « natural ».

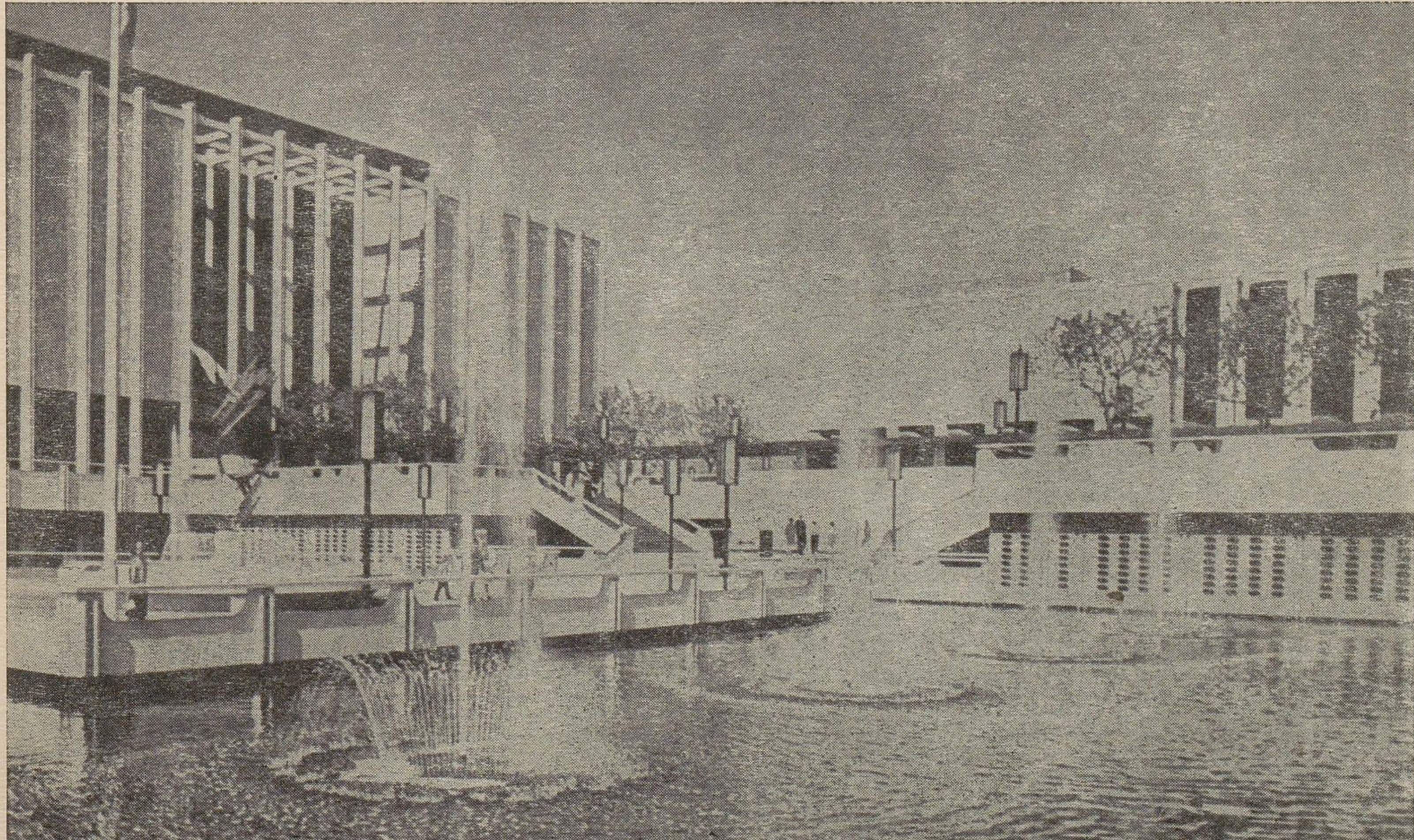
Natura rămîne în toate privințele marea pasiune și mîndrie a californienilor intrată — pînă și ea — în registrul convențiilor care susțin și marchează viața americană. Omagiile aduse naturii — prin diverse «acțiuni» sînt și ele — uneori înduioșător — programate. De pildă, cetățenii Santa Cruz-ului erau convocați, două duminici la rînd, la ora 7 dimineața, pentru a « asista la plecarea păsărilor ». Este o natură de mare puritate și demnitate în măreția ei — înțeleasă la propriu în primul rînd. Înălțimea fantastică a coniferelor sequoia, care alcătuiesc în această zonă a Californiei « the Redwoods » — pădurile roșii — în mijlocul cărora omul pare o furnică (ceea ce nu micșorează deloc pascalian orgolioasa siguranță de sine a californianului), dar și înălțimea palmierilor, a chiparoșilor sau a copacilor fructiferi exotici, cu roade enorme și ele, sub cerul invariabil, cînd arzător însorit, cînd dens cețos, nu contrastează însă « primitiv », așa cum nota cîndva André Maurois, cu viața civilizată din jur. Mai curînd s-ar putea spune că tocmai viața din jur a oamenilor obișnuiți are un caracter primitiv, prin circumscrierea ei într-un spațiu împrejmuit și bine păzit de mituri tehnice și nu numai. Trăsătura — fals denumită, acolo, cred, « primitivitate » — a naturii, este de fapt alta și anume lipsa ei de « background » cultural prin legături cu opere de arhitectură foarte vechi. Comparația naturii californiene cu aspecte asemănătoare din natura Spaniei, Greciei, Tessin-ului, sudului italian, nordului Africii, de acest zid se izbește: zidul spiritualității și culturii care au rafinat, în felul lor — inspirat, sofisticat, păcătos chiar — natura.

Cel mai puternic dintre contraste în raport cu viața cotidiană a acestor colțuri de provincie californiană, dacă într-adevăr această noțiune de provincie înseamnă ceva pentru America, îl oferă însă acele enclave unice care sînt campus-urile universitare californiene. Sînt mănăstiri aproape, nu numai prin izolarea de forfota non-ierarhiilor de valori ale vieții obișnuite, ci și prin concentrarea, disciplina, liniștea, seriozitatea, aplicațiunea cu devotament total asupra învățăturii și cercetării. Chiar și prin amplasarea în peisaj apare subliniată « distanța ». La Santa Cruz, facultățile — colegiile — ca și Biblioteca sau clădirile în care locuiesc studenții, sînt construcții de cea mai fantezistă arhitectură, totuși oarecum adaptată la științele predate: la Santa Cruz numai științe umaniste. Departamentul lingvistic este mai sobru, cu aluzii neoclasice, iar curtea lui de studii amintește de grădinile interioare conventuale în care călugării secolelor trecute se plimbau citindu-și breviarul. Pavilioanele de literatură, arte, teatru sînt în schimb multiforme și muticolore, ca și îmbrăcămintea studenților respectivi. Pînă a fi înțeleasă logica acelor forme arhitecturale și a destinației lor, e nevoie de oarecare timp, dar și de observarea atentă a felului în care se mișcă oamenii, cum se potrivesc mișcările cu spațiile de lucru ori de locuit. Este un fel de a se mișca mai neobișnuit pentru noi: suplu, sprinten și totodată calm, de o degajare precis stăpînită.

Clădirile sînt situate într-un imens parc-pădure, cu aceiași eucalipți și sequoia uriași, caracteristici zonei, și cu o vedere panoramică spre ocean; cu un aer parfumat, atît de tare încît devenea parcă vizibil. Acest peisaj adăuga atmosferei unele asemănări cu un ansamblu de vile destinate recreării unor mari bogătași.

Temele de studii — și nu numai în această universitate ci — după cum o arată listele de noi publicații din domeniul științelor umane — în mai toate instituțiile specializate de învățămînt superior american, tind din ce în ce mai mult spre probleme de erudiție, iar în ce privește arta și literatura, spre aspectele de istoria cîte unei probleme, foarte specializate. Secolele XVII și XVIII în artă, literatura sau gîndirea filosofică europeană, sînt de cea mai mare actualitate. Clasicismul francez, barocul german devin obiectul celor mai adîncite cercetări. Secolul XIX nu și-a pierdut nici el din interesul pe care-l stîrnește de mai mulți ani încoace. Pascal, Doamna de Sévigné, Poussin, Bossnet, La Tour, fac obiectul unor cărți scrise de profesori pasionați de muncă la ritmul de 14 ore pe zi, și al unor dezbateri savante cu studenții. Enclavele campus-urilor se autoocrotesc și prin conținutul activității, nu numai fizic-geografic și ca stil comportamental. Locuințele profesorilor se află și ele într-un cadru cvasi-monahal. Cartiere-sate, în care nu există nimic altceva decît acele mici vile de lemn, « cottages »-uri, într-o viziune « colonială » ușor modernizată, noi-nouțe, perfect curate, cu mici grădini amenajate ca niște hărți impecabile, unde nu vezi pe nimeni, ca și cum aceste case ar fi nelocuite. Seara, cîte o fereastră luminată. Unde sînt oamenii? Ce fac? Doar automobilele sînt semne ale locuirii, în aceste mici paradisuri cu vegetație exotică, pe care — curios — un european le resimte totuși ca pe niște paradisuri artificiale.

Mi-am pus — și am pus — întrebarea cum se poate naște acel consens interior favorizant gîndirii, de pildă, despre secolul XVII francez în acest fel de decoruri, de peisaj și de arhitectură? Aceasta plecînd de la prejudecata mea — nu lipsită de temei — că există unele înrudiri spirituale secrete de ordinul geografiei vizuale, fără de care înțelegerea și mai ales comentarea unor opere de artă sau litere nu pot fi realizate la maximum-ul adevărului lor. Cum ar arăta, susțineam, fie și imaginare, plimbarea d-nei de Sévigné sau meditațiile lui Pascal printre eucalipții uriași, lipsiți de măsură, și localitățile de carte poștală? Răspunsul a fost concludent și revelator pentru mentalitatea de azi a universitarului american:



Los Angeles, County Art Museum

https://biblioteca-digitala.ro

« De aceea există gîndire rațională, pentru ca să ne putem abstrage de contingențe, de geografie și alte condiționări care grevează rațiunea ». Este singura cale pe care oamenii care gîndesc se pot întîlni, încă în această lume, cu semenii lor, în primul rînd cu cei ale căror merite le admiră, considerîndu-le și astăzi bogate în învățături de a trăi. Cînd, a doua zi, am văzut recentul film al lui Woody Allen « Radio Days » (Zilele de glorie ale radio-ului), o autobiografie a cineastului evocată în decorul unui vechi cartier new-yorkez, am înțeles și mai bine acel straniu răspuns; fiindcă acolo autorul filmului tocmai asta făcea: încerca să sugereze posibilitatea salvării unor valori morale și spirituale esențiale, mai ușor cu ajutorul identităților sau înrudirilor lor geografice, dar, la nevoie, și fără ele.

Dacă, în universități, atenția îndreptată spre lumea de azi este echilibrată de interesul major acordat trecutului, lumea artelor plastice — prin expoziții în primul rînd — rămîne ferm atașată prezentului. Strict statistic și referențial, se cuvin menționate cîteva preocupări — prea multe și prea diverse ca să poată fi numite tendințe. Itinerate, expozițiile își transportă mesajele de la New York la San Francisco și Los Angeles, de la Chicago la Boston și pretutindeni generează imitatori și mode. Una din ele este de pildă « Imaginea păsării », prezentare colectivă de artă a tinerilor. Niciodată amintirea « Păsărilor » lui Hitchkock nu mi-a fost atît de aproape ca în acea expoziție, care vorbea în primul rînd despre pasăre ca mesager al spaimei. Sculptura domină scena. Membre umane văzute ca fosile ale unor existențe scoase din timpul istoriei (De Staebles); personaje lucrate în lemn: numai trupuri, fără capete, purtînd pe umeri epuizante obiecte grele (John Buck). Vestgermana Rebecca Horn, cunoscută mai ales prin performanțele de artă video, prezintă acum sculpturi kinetice acționate de mici motoare, modeste replici la dramaticele alcătuiri ale lui Tinguély. Roland Tuttle construiește, din lemn policromat și pînzeturi, un soi de jucării enigmatice. În spirit glumeț-dadaist, Loren Calaway își intitulează expoziția: « Privind la obiecte care par a fi funcționale, dar nu sînt ». Senzațională era expoziția lui Garnett Puett, de sculpturi în oțel, lemn și sticlă creînd iluzia de flori atractive pentru albine, care, în timpul orelor de funcționare a galeriei, sînt introduse în sală pentru a lucra și ele.

Pictura se menține în manifestări postmoderniste: astfel Judy Rifka oferă « o istorie a sculpturii » în picturi « grisaille », purtînd subtitlul de « Repetiții sincopate ale curentelor clasice ». Două retrospective: una a picturii geometrice, o alta a unui artist redescoperit: Moses-Soyer (1899—1974) pictor de scene pariziene — un Pascin mai cuminte, mai liric. Katherine Porter încearcă să asocieze expresionismul cu abstracția geometrică, deci să aducă la suprapunere cronologică, ceea ce în anii interbelici a fost succesiv. Steven Katz reia, cu notoriu succes de public, practica declarat realistă (în titlul expoziției) a imaginii urbane americane. Frecvente sînt variațiunile pe tema crucii — numai într-un singur sezon trei expoziții de acest fel: Christian Eckart (Tablouri de meditație); Harvey Quaytman și M. Young. Dintre numele foarte cunoscute erau prezente două: Joseph Stella, cu « Picturi tropicale », deliruri cromatice și, la polul opus, Sol Le Witt, cu o revenire la ascetismul « Artei povera ».

Expozițiile de arhitectură sînt și ele foarte căutate. O amplă prezentare-studiu a « arhitecturii din Chicago — veche și nouă », itinerată întîi în Europa, apoi la Muzeul de artă modernă din San Francisco, demonstra convingător și surprinzător rolul ei în mișcarea Art-Déco și în cea a viziunii postmodernist-eclectice. O expoziție-inventar al noii arhitecturi utopice franceze — ultimele noutăți pariziene: Opera Bastille, Centrul de cultură arabă, ansamblul de la Villette și altele, se plimba de la Montréal la Toronto și de acolo prin orașele S.U.A. Cea mai solid întocmită din punctul de vedere al argumentației teoretice a fost însă expoziția organizată inițial de Muzeul de artă modernă din New York, « Zgîrie-norul — Deconstructivismul ». Punctele centrale ale preocupărilor ei se opreau asupra ideii de analiză cvasifreudiană a formelor de arhitectură tradițională și de « identificare a simptomelor dorinței de impuritate reprimate », ca și asupra ideii — socotită de o deosebită importanță — a « dislocării, devierii, distorsiunii, distrugerii, ruperii necesare a formelor » pentru rezolvarea dilemelor inerente oricărei construcții. Ca exemple erau expuse, printre altele: « Clubul elitar » (sic) din Honk-Hong; o unitate de cercetare medicală a Universității din Hamburg, ale cărei forme « exprimă simbolic formele de bază ale codului biologic », un complex de clădiri pentru parcul « Tiegarten » din Berlinul occidental și un « Turn » pe malul Elbei la Hamburg.

studii

o estetică practicată cu mijloacele poeziei

gheorghe achiței

Principalul text de estetică gîndiristă, ce se pretinde ca atare, rămîne volumul *Nostalgia paradisului* (București, 1940) de Nichifor Crainic. Premisa de la care se pornește în dezvoltarea ideilor cărții este pur teologică. Dumnezeu a creat lumea ca un tot armonios, echilibrat și perfect, posedînd, prin urmare, toate atributele frumuseții. În această lume a fost concepută existența omului. Prin căderea lui Adam în păcat s-a produs însă o modificare de situație, armonia, echilibrul și perfecțiunea lumii — cu alte cuvinte, frumusețea ei — fiind profund afectate. Izgonit din rai, Adam și întregul neam omenesc au fost condamnați să-și ducă existența în condițiile acestei lumi nedrepte, în care răul și păcatul se prezintă ca sinonime ale urîtului. Nostalgia stărilor de armonie, echilibru și perfecțiune primordiale a împins însă oamenii să lucreze în sensul restaurării lor.

Primul capitol al cărții prezintă principalele concepte de lucru, fără a le defini riguros. Cultura e înțeleasă drept « tot ceea ce creează omul cu elemente din natură, dar în afară de natură, în vederea necesităților practice sau a scopurilor ideale potrivite cu firea lui proprie » (pag. 26). Cultura apare astfel ca un privilegiu al omului, un tip de relație simbolică cu dumnezeirea, în timp ce religia constituie un tip de relație directă, o întrepătrundere intimă a omenescului cu divinul.

Teoriilor care « golesc arta de orice conținut religios » Crainic le opune « sensul teologic al frumosului ». El distinge frumosul sensibil — care comportă întotdeauna o anumită materialitate — și frumosul inteligibil — cel de ordin ideal, transcendent. Frumusețea tuturor frumuseților o constituie — afirmă Nichifor Crainic — însuși Dumnezeu. Această frumusețe e anterioară lumii și se descoperă pe aceeași cale pe care se descoperă orice atribut al divinității. E reconsiderat, din această perspectivă, un gînditor creștin din primele secole ale erei noastre: Dionisie Areopagitul, presupusul autor al unor scrieri mistice, printre care și cea intitulată *Numele divine*, ce identifică dumnezeirea cu frumusețea însăși.

Estetica pe care o propune Nichifor Crainic este astfel o estetică teologică, aflată în totală opoziție cu cea laică. Refuzînd înțelegerea frumosului ca fiind de natură divină și a artei ca fiind de inspirație dumnezeiască, estetica modernă caută să suspende — susține autorul *Nostalgiei paradisului* — toate punțile dintre teologie și artă, ajungîndu-se astfel la « o scoborîre a prestigiului ideii de frumos și de artă » (pag. 137). Pentru noi, afirmă în continuare autorul, frumosul în sine, definit vag de o atare estetică, devine « frumosul în Dumnezeu și astfel el este izvorul transcendent al tuturor frumuseților din ordinea văzută, fie frumusețile naturale, fie artistice, fie morale » (pag. 147). În această privință, lui Nichifor Crainic i se pare că estetica teologică depășește considerabil obiectul esteticii moderne, întrucît recunoaște ca izvor primordial frumusețea transcendentă, « cauza creatoare și finală a tuturor lucrurilor ». Sînt, e limpede, niște speculații facile pe marginea unor idei care nici măcar nu pot fi apreciate ca originale. Plotin și Aureliu Augustin mărturiseau convingeri asemănătoare, într-o formă care le făcea parcă mai puțin vulnerabile sau, oricum, nu depășea limitele acceptabilului.

Un alt important grup de probleme privesc domeniul procesului de creație. Creatorul de artă, geniul, arată Nichifor Crainic, a fost întotdeauna privit de către estetica metafizică și cea cu pretenții științifice doar ca personalitate accentuată, un fel de ins care, în privința facultăților creative, nu face decît să depășească media, să se abată de la normal. Nimic altceva decît anomaliile și bolile ar fi cele care îi condiționează genialitatea. Dovada cea mai concludentă, pentru estetica metafizică și cea cu pretenții științifice, o constituie faptul că, dacă nu toți oamenii pot crea artă, totuși, toți oamenii pot gusta arta. Combătînd această teză, Nichifor Crainic susține că în timp ce artistul pleacă de la viziunea ideală a operei, străduindu-se să o materializeze în mod specific, contemplatorul de artă nu se poate înălța mai sus de ceea ce îi oferă forma pe care o percepe. Posibilitatea perceperii formelor se dovedește deci comună tuturor muritorilor, în timp ce intuiția ideală aparține numai artiștilor. De aici — trage Nichifor Crainic concluzia — rezultă că acces la frumusețe sensibilă au toți oamenii, pe cînd la frumusețea transcendentă, care urmează a se materializa prin formă, au doar geniile, deoarece ele singure pot exprima în material dumnezeirea. Adevăratul artist nu poate fi, prin urmare, conceput decît ca ființă în slujba lui Dumnezeu. Arta, prin însăși natura sa, este chemată să conlucreze cu religia în revelarea divinului, susține Crainic. Nu întîmplător difuzarea și asimilarea ei s-au făcut întotdeauna prin intermediul religiei.

Un alt grup de probleme tratate de către Nichifor Crainic în *Nostalgia paradisului*, grup de probleme enunțat prin însuși titlul lucrării de care ne ocupăm, privește natura artei. Izgonirea omului din paradis, după săvîrșirea păcatului originar, nu s-ar fi șters niciodată din memoria umană colectivă. Ecoul vag al fericitelor timpuri cînd omul nu avea conștiința păcatului și nici nu bănuia cît de grea poate fi pedeapsa pe care acesta o atrage, ne-ar însoți permanent pe fiecare. Adevărata artă — arată Nichifor Crainic — trădează întotdeauna ceva din eterna noastră nostalgie după fericitele timpuri cînd trăiam în paradis, ca făpturi ce nu cunoscuseră încă păcatul. De aici, sentimentul de regăsire în tot ce recunoaștem drept artă.

Rezumată de către altcineva, expunerea lui Nichifor Crainic își pierde orice forță de atracție, întrucît ipoteza pe care o avansează se dovedește la fel de naivă ca etimologiile populare, de exemplu. Crainic însă o prezintă într-un înveliș de cuvinte sonore ce ascund abil, pentru cititorul neavizat, orice fisură. Cităm din *Nostalgia paradisului*: « Nostalgia paradisului e sentimentul că sîntem din această lume și totuși nu-i aparținem, că lumea din spiritul nostru nu e identică cu lumea care ne înconjoară; că sîntem în mijlocul ei ca niște rămași pe dinafară dintr-o înaltă ordine de existență, ce ni se refuză; că din această pricină nu putem adera întru totul la condiția mizeriei terestre, în care ne simțim ca exilați și că, în sfîrșit, tot ceea ce în ființa noastră rimează în chip tainic cu veșnicia ne împinge la depășirea modului actual de existență și la cucerirea unui mod superior și desăvîrșit, conceput în antinomie cu cel de acum și de aici. Nostalgia paradisului e sentimentul antinomiei noastre existențiale, de făpturi libere în spirit, dar contrazise de limite ce ne par fatale, de făpturi sfîșiate de chin, dar care concepem o liniște cerească; de făpturi menite morții, dar care ne cugetăm în nemurire: de făpturi nefericite dar care ardem de setea fericirii absolute. »

Nichifor Crainic a fost, fără îndoială, nu numai un poet talentat, dar și un publicist care știa să captiveze cititorul, iar de pe urma acestui fapt se resimte și volumul *Nostalgia paradisului*. Trebuie arătat că inclusiv atunci cînd învelișul poetic nu mai este impus de necesitatea ascunderii caracterului fragil al supozițiilor formulate, deoarece recuperează crîmpeie de adevăr indubitabil, autorul ascunde totul în același nor de poezie aproximativă, atît pentru a fi mai sigur cît și pentru a impune cărții mai multă coerență. « Pentru orice estetică organul principal al frumosului e ochiul, iar armonia și splendoarea formelor și a culorilor nu se pot percepe decît în vizibilitate ». Avem aici un exemplu cît se poate de semnificativ de diluare a adevărului și de mistificare a lui în sensul amintit anterior. Lumina constituie, de bună seamă, una dintre condițiile esențiale ale perceperii formelor vizuale. Pentru a spune un lucru atît de simplu, esteticianul se simte dator să-l transfigureze, în sensul unei interpretări teologice, care abia dacă mai permite să ne dăm seama despre ce este vorba. De aceea, la nivelul ansamblului estetica lui Nichifor nu rezistă, sub nici un aspect celui ce o examinează pe de o altă poziție decît cea pe care se situează autorul.

Totuși, faptul că a existat și o asemenea tentativă este în măsură să vorbească despre o anumită diversitate de preocupări și despre « deschiderile » culturii românești din perioada interbelică. Printre teologi ea s-a bucurat, însă, după apariție, de o primire în genere elogioasă, nu numai la noi, dar și

https://biblioteca-digitala.ro

peste hotare. Nu întîmplător Lucian Blaga, în răspunsul la discursul de primire a lui Nichifor Crainic în Academia Română, arăta: « Fapt e că Nichifor Crainic a făurit, pe îndelete și cu chibzuială, o teorie a culturii, care poate fi combătută filosofic, dar care rezistă admirabil din perspectivă teologică. Dintr-o pornire foarte naturală ca poet, dar și în acord cu teoria sa, Nichifor Crainic ia față de cultură o atitudine în genere „pozitivă". Lucrarea sa echivalează chiar cu o tentativă de *justificare* a europene. El arată că Evul Mediu a constituit o vreme în care omul avea timp de reculegere, trăia în intimitate cu lucrurile și cu Dumnezeu, cunoscînd o mult mai firească împlinire decît în timpurile moderne. Viitorul omului ar trebui conceput, prin urmare — după Nikolai Berdeaev — în sensul unui nou Ev Mediu. Un alt grup de ecouri străine, care se simt la *Gândirea*, unele numai după 1930, sînt cele provenind din Germania. Ar trebui mai întîi amintite lucrările care preced perioada național-

(n. 1912), care publică în 1940 o foarte interesantă carte despre opera filosofică dar și estetică a lui Soren Kierkegaard (*Existență și adevăr la Soren Kierkegaard*).

Reflecții pe marginea unor probleme de estetică întîlnim deopotrivă la Dumitru Stăniloaie, teolog de mare erudiție, cel care caută să delimiteze gîndirismul ca ideologie avînd la bază o înțelegere creștin-ortodoxă a lumii, de ceea ce unii ar fi tentați să-i atribuie.

ANASTASE DEMIAN, *ilustrație din «Gândirea» nr. 7/1938*

« culturii » în lumina doctrinei ortodoxe. Acesta e un alt merit de necontestat al cărții. Un deosebit merit, căci din punctul de vedere al „revelației divine", problematica culturii nu a fost întotdeauna și nu este nici astăzi pretutindeni văzută în acest chip » (*Gândirea*, anul XX, nr. 6, iunie 1941, pag. 287). Trebuie arătat că încercarea lui Nichifor Crainic de a propune o estetică teologică avînd la bază ideile creștinismului răsăritean urmărea să se justifice nu numai ca replică tradiționalistă față de modernism, dar și ca replică ortodoxă la tentativele întreprinse mai ales de către unii autori francezi (Maritain, Gilson, etc.) și germani de a fundamenta o estetică avînd la bază principiile creștinismului apusean — fie cel care iradiază de la Roma, fie cel protestant. Înaintea lui Nichifor Crainic au fost însă o serie de gînditori ruși, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, preocupați de aceleași idei, pe care autorul *Nostalgiei paradisului* se sprijină adeseori. În această ordine trebuie menționat mai întîi poetul și filosoful rus Vladimir Soloviov (1853—1900), care s-a străduit să pună bazele unei înțelegeri a frumosului din perspectiva *teantropică*. Teantropia constituie o modalitate de înțelegere a fenomenelor de civilizație ca expresie, pe de o parte, a unei conlucrări dintre om și Dumnezeu, iar pe de altă parte, ca expresie a voinței divine care-și spune cuvîntul prin tot ce face omul. În conformitate cu dogmele Bisericii ortodoxe, tentativa lui Vladimir Soloviov semăna puțin, dacă nu a erezie, în orice caz a înțelegere necorespunzătoare a principiilor după care s-a călăuzit întotdeauna Biserica ortodoxă. Pînă la urmă, Soloviov a trecut la catolicism.

Trebuie menționat apoi numele lui Serghei Bulgakov (1871—1944), teolog rus emigrat în Occident după Revoluția din Octombrie 1917, care a publicat diverse studii de sinteză și popularizare a principiilor ce stau la baza ortodoxiei. Studiul său cel mai cunoscut este *Ortodoxia*, o amplă monografie asupra specificului religiei creștine de rit răsăritean, la care se face adeseori trimitere în *Nostalgia paradisului*.

Tot gînditor rus de formație teologică, emigrat în Occident după Revoluția din Octombrie 1917, este și Nikolai Berdeaev (1874—1948). Dintre eseurile sale filosofice, unele îndreptățindu-i recunoașterea ca precursor al existențialismului, a avut ecou la *Gândirea* îndeosebi *Spre un nou Ev Mediu*. Berdeaev încearcă, în cartea la care ne referim, o reconsiderare a ideilor noastre despre acea mie de ani atît de mult denigrată ca epocă întunecoasă a istoriei

socialistă, exaltînd străvechile valori germanice. Am amintit pe contele Hermann von Keyserling, cu *Das Spektrum Europas*. Un considerabil ecou a avut, în România dintre cele două războaie mondiale, cartea lui Oswalld Spengler (1880—1936), « Declinul Occidentului », pe care am menționat-o deja. Ideea ei de bază este aceea că, în concertul culturilor, fiecare națiune are o destinație precisă. Culturile se nasc, înfloresc, mor, întocmai ca plantele. După Spengler, celelalte mari culturi europene și-au trăit veacul. E rîndul culturii germane să domine scena europeană.

Mai puțin amintit la *Gândirea*, dar prezent prin ideile sale: îndeosebi în primul deceniu de apariție, e Walther Rathenau (1867—1922), cu studiul, din 1919, *Die neue Geselschaft*. Sînt preluate la *Gândirea*, cîteodată fără modificări, unele dintre ideile cuprinse în « Mitul secolului XX » al lui Alfred Rosenberg (1893—1946), filosof și politician nazist, condamnat la moarte de către Tribunalul internațional de la Nürenberg, ca mare criminal de război.

Gîndirismul are o platformă politică și culturală eteroclită. Nu se poate vorbi de asimilarea organică și unitară a influențelor străine la care ne-am referit, dar la diverși autori și în diverse eseuri care au fost publicate, acestea pot fi cu ușurință detectate. Devine imposibil, din acest punct de vedere, să identifici gîndirismul cu vreo persoană sau cu vreo scriere. El îi depășește cu mult și pe Nichifor Crainic (m. 1972) și pe Radu Dragnea (1893—1955) și pe Vasile Băncilă (1896—1979). În cele mai multe cazuri însă, ecourile din afară se constituie ca sugestii de strategii propuse pentru realitățile românești. Astfel, pot fi considerați, în sens larg, gîndiriști un Mircea Eliade (1907—1985) sau un Emil Cioran (n. 1911), care deși nu se supun întocmai rigorilor ideologiei gîndiriste, se dovedesc totuși preocupați să găsească un sens viitorului României, din perspectiva unui particularism tenace și a unei politici etnocratice. Volumul lui Cioran apărut în 1935, *Schimbarea la față a României*, a fost cel mai mult citat ca argument în această privință.

Tot atît de puțin credincios principiilor generale ale gîndirismului se dovedește și Vasile Băncilă, colaborator permanent al *Gândirii*, autor, printre altele, a unui studiu în care opera lui Lucian Blaga devine pretext pentru a-și expune, prin delimitare, propria sa poziție filosofică în problema înțelegerii specificului național românesc din perspectiva etnicistă — studiu intitulat *Lucian Blaga, energie românească* (1938). Considerații estetice fragmentare întîlnim și în unele pagini scrise de Grigore Popa

Despre valoarea tradiției vorbesc atît Alexandru Busuioceanu (1896—1961) în *Ethos* (1941) cît și Dan Botta (1907—1958), în *Limite* (1936). Idei estetice fragmentare mai întîlnim în comentariile publicate la *Gândirea*, pe marginea diferitelor expoziții, de Francisc Șirato (1877—1953) și Oskar Walter Cisek (1897—1966).

Deși a colaborat rar la *Gândirea*, adevăratele fundamente filosofice ale orientării culturale de care ne ocupăm au fost expuse tîrziu — după ce prin diferite texte publicistice, prin diferite declarații, ca și prin criticile exprimate din afara acesteia (ne-am referit anterior la cartea lui Ion Zamfirescu: *Spiritualități românești*) lucrurile începuseră să se cristalizeze — de către Mircea Vulcănescu (1904—1952), prin studiul « Două tipuri de filosofie medievală », apărut în culegerea de studii și texte *Izvoare de filosofie* (1942). Și din studiul lui Vulcănescu putem reține anumite observații interesînd estetica, totuși, el nu a fost scris cu asemenea intenție, constituind prin excelență o interpretare filosofică a permanențelor spirituale ale Evului Mediu. Toți colaboratorii *Gândirii* s-au impus și ca scriitori. Acest fapt este în măsură să ne facă a înțelege ecourile ideilor estetice pe care le-au agitat — fără să le fi găsit vreodată rezolvarea — ca datorîndu-se în primul rînd notei de lirism ce străbate întreaga eseistică cu caracter programatic.

Gîndirismul a vehiculat unele concepte de graniță, asimilate doar într-o oarecare măsură și în estetică, a căror clarificare presupunea o propunere de răspuns la anumite întrebări ce preocupau atunci în mod acut publicul românesc. Ce este tradiția? Care este valoarea a ceea ce preluăm din trecut pentru a construi prezentul și a ne pregăti de viitor? Ce înseamnă a făuri o cultură cu adevărat românească? Cum putem evita marginalitatea culturală în contextul tipului de civilizație industrială, devenit caracteristic pentru majoritatea țărilor europene? Sînt întrebări al căror răspuns lasă, pe de o parte, în funcție de pregătirea fiecăruia, porțile deschise fanteziei, iar pe de altă parte, cultivă îndoiala în această ipostază semnalată de către Descartes ca premisă a cugetării. Gîndirismul nu a făcut decît să agite această problematică. Chiar și atît a fost însă suficient pentru ca ecourile ei să se resimtă pe planul creației literar-artistice, prin promovarea unei viziuni diferite de cea pe care o inspira cultura considerată la *Gândirea* ca fiind de import, iar pe planul dezbaterilor, printr-o mare cantitate de pasiune.

https://biblioteca-digitala.ro

van gogh și japonia

ana mihaela eftimiu

Plecînd, în 1888, în sudul Franței, Van Gogh dorea să găsească acolo echivalentul acelei lumini strălucitoare pe care și-o închipuia că inundă cerul Japoniei. Picturile sale din această perioadă conțin multe elemente « japoneze », dar se bazează pe o viziune idealizată asupra Japoniei. În acest sens — într-un articol pe care-l semnează în paginile revistei *Dutch Heights* — Tsukasa Kodera reține următorul pasaj din corespondența pictorului: « Dacă studiem arta japoneză, vedem un om care este fără îndoială înțelept, filosof, inteligent. Cum își petrece el timpul? Studiind distanța dintre Pămînt și Lună? Nu. Studiind politica lui Bismarck? Nu. El studiază un singur fir de iarbă. Și uite, nu este oare asta o adevărată religie, pe care acești simpli japonezi ne-o dezvăluie, acești oameni care trăiesc în natură ca și cum ei înșiși ar fi niște flori? Și cred că nu poți studia arta japoneză fără să devii mult mai vesel și mai optimist; trebuie să ne întoarcem la natură, în ciuda educației noastre și a activității noastre într-o lume a convenției. »

După părerea cercetătorului japonez, Van Gogh își proiecta propriul ideal de primitivism în ceea ce credea el că este specificul spiritual extrem-oriental; după cum el proiecta în lumea imaginară a Japoniei și un ideal de viață artistică comunitară, de fraternitate a creatorilor care se înțeleg și se susțin între ei. Într-un autoportret pe care i-l dedica în 1888 lui Gauguin, Van Gogh se înfățișa în ipostază de călugăr budist: era o invitație adresată prietenului de a veni la « Casa Galbenă », în comunitatea fraternă a artiștilor din Arles.

Interesant este însă modul în care mitul făurit de Van Gogh despre Japonia se întîlnește cu proiecția mitică a japonezilor înșiși asupra celebrului artist european.

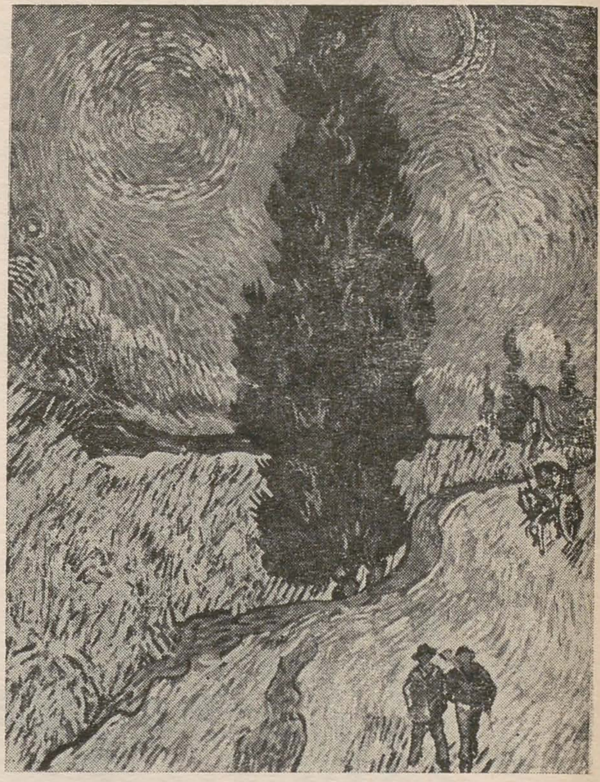
Numele lui Van Gogh a apărut pentru prima dată în critica de artă japoneză în anul 1910, în contextul cultural din jurul revistei *Shirakaba* (« Mesteacănul alb »). Această revistă — care a mai făcut cunoscuți publicului nipon și alți artiști importanți din Europa, precum Cézanne, Rodin, Klinger, Hodler — a reprodus, între 1910 și 1923, 75 de lucrări de Van Gogh și l-a menționat în 59 de articole. Mushanokoji Saneatsu, una dintre figurile centrale ale mișcării *Shirakaba*, publica un poem care poate să sune azi naiv, dar care trăda o reacție mai degrabă etică decît una estetică și, în fond, o netă tendință de idealizare: « Van Gogh, / Tu cel cu pătimașă stăruință, / Ori de cîte ori mă gîndesc la tine / Tăria mea sporește, / Tăria mea atinge înălțimile, / Tăria de a merge pînă acolo de unde nu mai pot merge, / Ah, / Tăria de a merge pînă acolo de unde nu mai pot merge. »

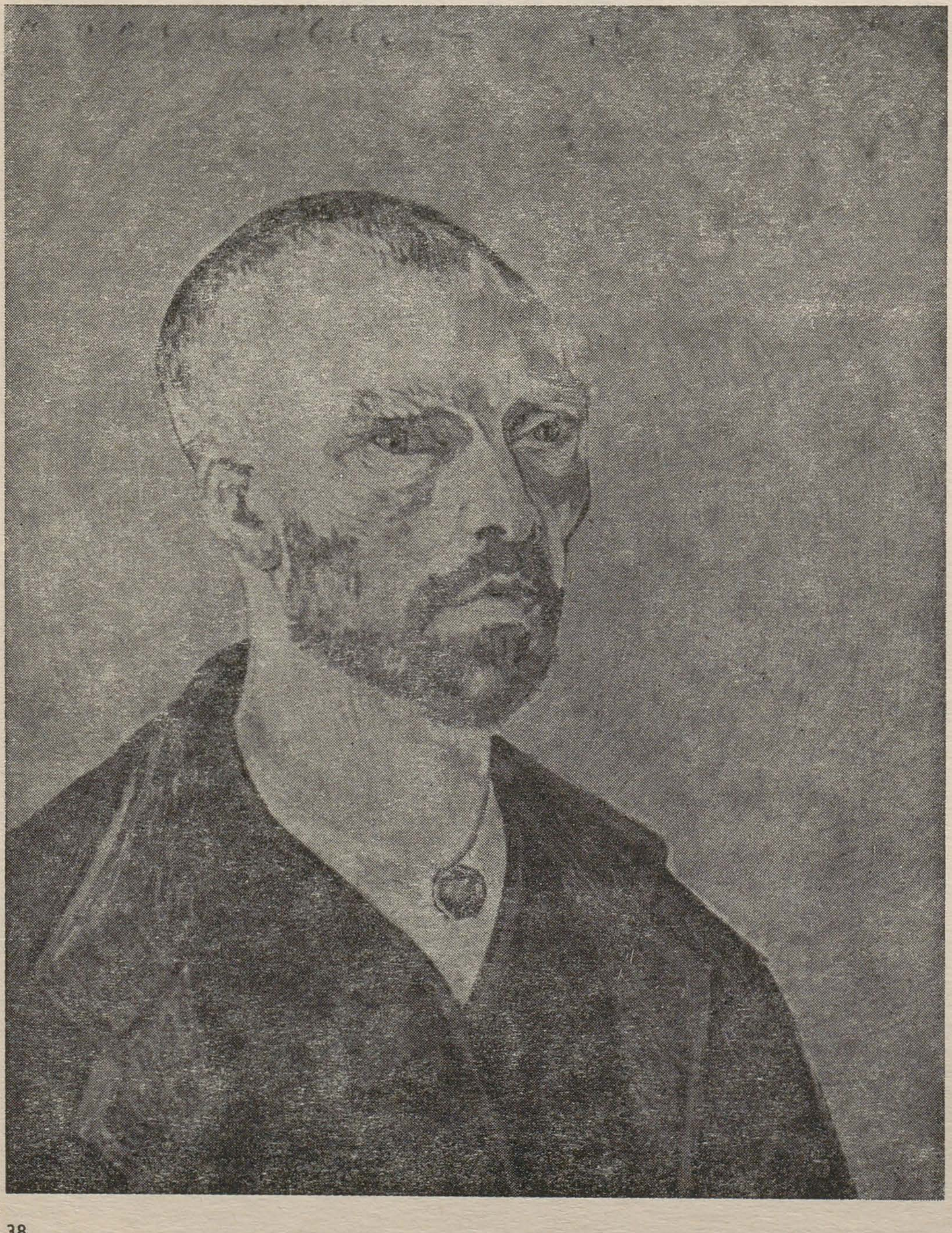
Tsukasa Kodera consideră că, probabil, popularitatea lui Van Gogh în Japonia — țară unde i-au fost organizate mari expoziții, în 1958, 1976 și 1985, vizitate fiecare de sute de mii de oameni — se datorează în primul rînd devotamentului său extraordinar față de artă, nefericirii sale, imaginii de martir pe care a lăsat-o posterității. Povestea unui succes simplu, *happy-end*-ul nu plac mentalității japoneze; mai degrabă abnegația, sacrificiul, geniul neadaptat și sfîrșitul tragic.

În 1951, Compania Teatrală Mingei din Tokio a pus în scenă drama biografică « Omul flăcărilor »; la cele 76 de spectacole jucate în trei luni au asistat peste 60 000 de oameni.

VAN GOGH, Autoportret, 1888
VAN GOGH, Drumul cu chiparoși, 1890

KAZIMIR MALEVICI, Autoportret, 1908
KAZIMIR MALEVICI, Pictură suprematistă, 1916
KAZIMIR MALEVICI, Desen suprematist, 1916





kazimir malevici

pavel mocanu

În ultima vreme au apărut mai multe studii, în diferite țări, consacrate pictorului rus Kazimir Malevici, unul dintre fondatorii artei abstracte, părintele suprematismului, de la a cărui naștere s-au împlinit, anul trecut, o sută de ani.

Într-un studiu intitulat « Kazimir Malevici și arta primelor trei decenii ale secolului XX », publicat în revista « *Iskusstvo* » nr. 11 / 1988, criticul sovietic D. Sarabianov scrie că în această perioadă arta rusă a fost, mai mult ca oricînd, strîns legată de școlile artistice ale lumii și că avangardismul rus a dobîndit o importanță internațională, fiind, la un moment dat, cel mai pronunțat orientat spre viitor. De aceea, problematica avangardismului rus a devenit o parte integrantă a problematicii avangardismului mondial. Opera lui Malevici, scrie mai departe D. Sarabianov, este rezultatul atît al potențialului său artistic, cît și al specificității școlii naționale ruse. Tocmai acestea i-au permis pictorului să facă pași atît de repezi în spațiul artei de avangardă, apariția practică și fundamentarea teoretică a suprematismului constituind un punct critic în istoria artei ruse și universale. Malevici a impus o concepție absolut originală în creație, spre care a mers timp de 15 ani, trecînd prin toate stadiile de dezvoltare, de la realismul secolului al XIX-lea la curentele cele mai noi. În acest sens, el oferă

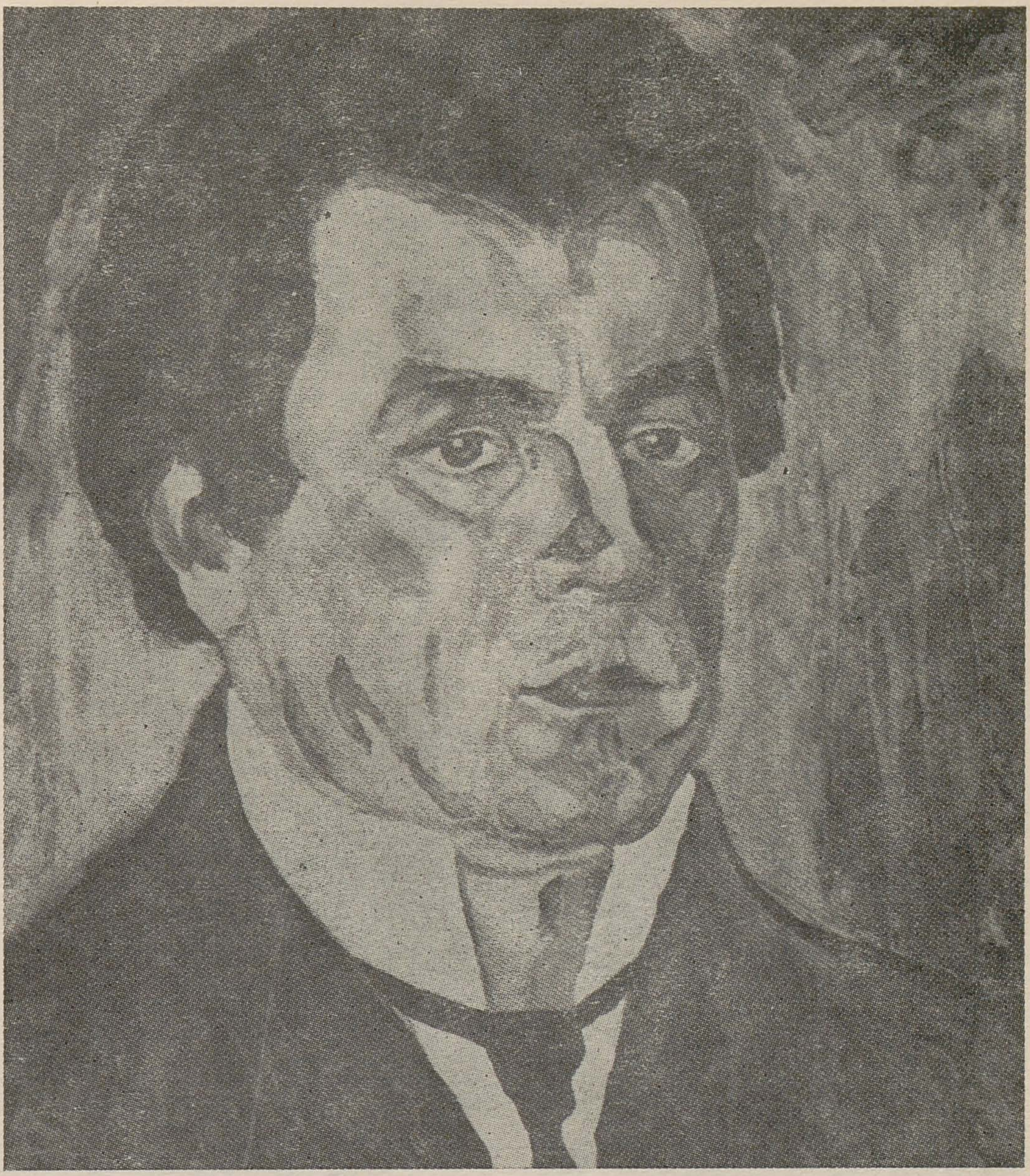
https://biblioteca-digitala.ro

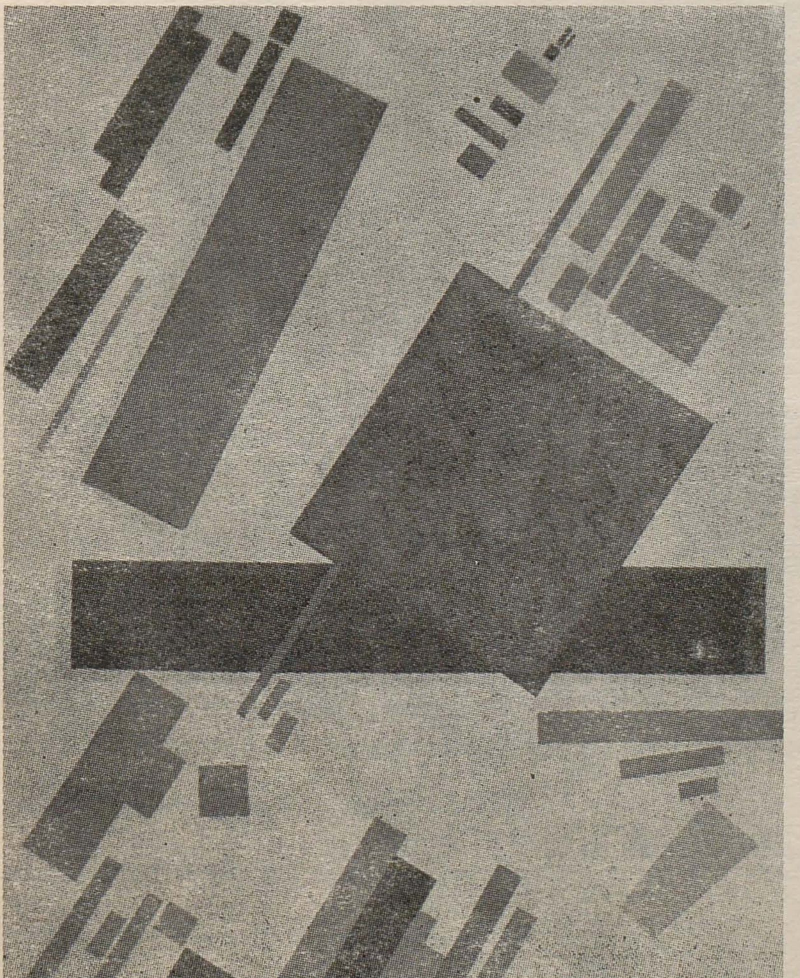
un exemplu tipic al avangardismului rus: multele stadii de dezvoltare, pentru care în alte şcoli naţionale a fost nevoie de căutări îndelungate ale multor generaţii de artişti, s-au concentrat în evoluţia unui singur artist.

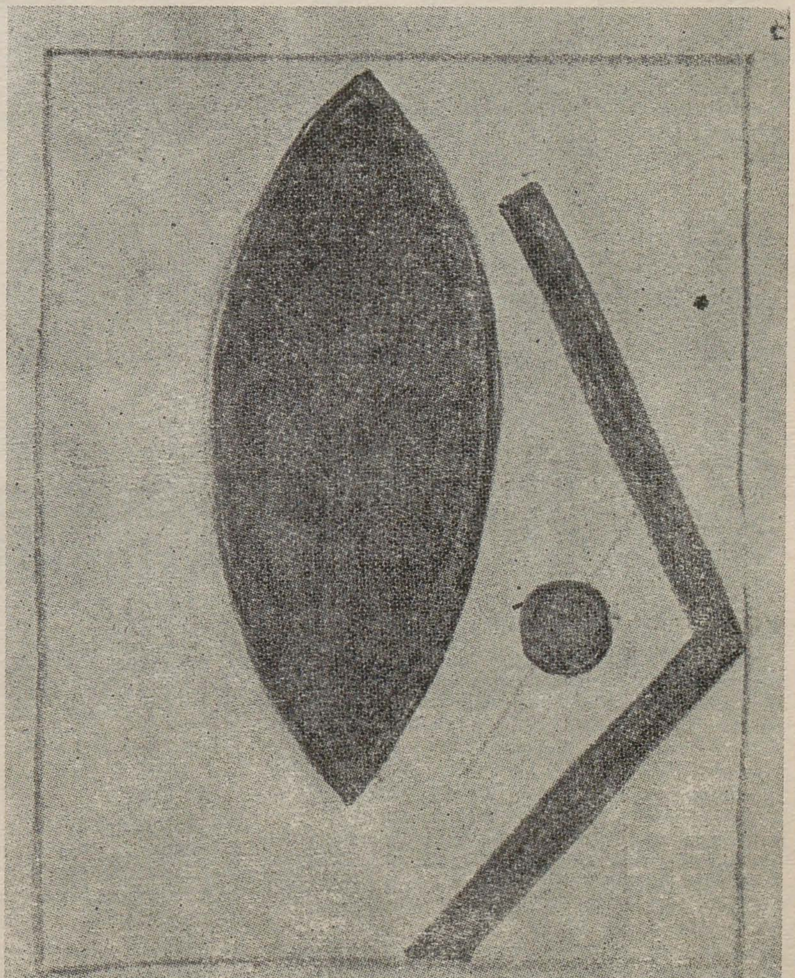
Dezvoltarea artei lui Malevici, ca şi a multor altor avangardişti, a mers paralel cu dezvoltarea gîndirii teoretice, cu formularea propriilor principii de creaţie. El a intrat, teoretic şi practic, în sfera alogismului, căutînd libertatea manifestării creatoare a voinţei, dreptul afirmării absurdului. Astfel că multe din tezele care peste cîtiva ani vor fi proclamate de artiştii din grupul «Dada», au fost cuprinse iniţial în programul lui Malevici. Fără alogism, ca etapă aparte, chiar şi de scurtă durată, nu se poate imagina trecerea la suprematism, care era, în concepţia pictorului, forma cea mai înaltă a manifestării voinţei abstracte.

Pînă nu de mult se considera că Malevici-pictorul trece în umbra lui Malevici-filosoful. Dar, după cum scrie Miroslav Lamac (în studiul său «Flacăra albă a emoţiei şi pătratul roşu al revoluţiei», publicat în revista pragheză «*Vytvarná kultura*», nr. 1/1989), «nu trebuie să uităm că prin creaţia sa artistică, prin participarea sa la avangarda rusă şi sovietică, Malevici a intrat în istorie ca unul din pionierii artelor secolului XX». «Suprematismul este începutul unei culturi noi», afirma Malevici, iar această cultură trebuie să se întemeieze pe «capacitatea de a crea construcţii bazate pe articulaţiile, viteza şi direcţia mişcării». La prima vedere, scrie M. Lamác, pare o teză stranie, deoarece în modul acesta am putea caracteriza doar corpurile cereşti sau alte obiecte zburătoare, dar tocmai asta a avut în vedere Malevici, formele suprematiste putînd fi studiate ca orice planetă sau parte a planetei. Reduse la poziţii extreme (suprafaţa plană, pătratul, cercul), economicoase la limită, «figurile» suprematiste compuneau baza noului limbaj care putea să exprime un «sistem întreg al concepţiei despre lume». Mai tîrziu, în 1920, Malevici scria: «Suprematismul are trei stadii, după numărul pătratelor — negre, roşii, albe; o perioadă neagră, una roşie şi una albă. Cele trei perioade s-au scurs între anii 1913—1918»; iar într-o broşură tipărită în 1919, nota: «culoarea neagră este semnul reductivităţii, roşie — semnul revoluţiei, iar albă — al mişcării pure».

«Pătratul», ca şi celelalte tablouri suprematiste ale lui Malevici, a pătruns în lumea avangardei ruse ca o adevărată fantomă ce a zguduit imaginaţia, fascinînd-o ca un halucinogen. Răspunzînd







https://biblioteca-digitala.ro

unui critic, Malevici scria: « Sînt fericit că imaginea Pătratului nu poate fi asemănată cu lucrările altor pictori, cu lucrările din alte perioade. Nu i-am moștenit pe pictorii anteriori și nu le seamăn. În modul acesta am devenit o treaptă. Am pictat o imagine nudă a tuturor timpurilor, a fost greu, dar sentimentul fericirii că nu vă seamăn îmi dă puterea să merg mai departe și mai departe».
La începutul anilor 20, calea lui Malevici a fost complicată de apariția unor curente contradictorii. Se încheie cultul suprematismului. Este perioada în care maestrul acordă mai multă atenție cercetărilor teoretice, perioada în care conduce școala de artă de la Vitebsk, unde se formase un nucleu puternic de susținători ai noii arte. Neîndoielnic, scrie criticul sovietic A. Satskin (în studiul intitulat « K. Malevici la Vitebsk », publicat în revista « *Iskusstvo* » nr. 11/1988), că activitatea acestor artiști, care au adus suprematismul într-o ambianță reală, cu un sens « constructiv » real, a jucat un rol catalizator în apariția « arhitectonilor ». Artiștii școlii lui Malevici de la Vitebsk aplicau suprematismul în construirea formelor și în ornamentarea obiectelor; Vitebsk-ul devenise arena în care activa « prima avangardă a viitoarei armate mondiale a noii arte ».
Spre sfîrșitul anilor 20, Malevici se întoarce la pictura figurativă. Greu s-ar putea stabili factorii care l-au determinat să facă această cale întoarsă, probabil că la aceasta au contribuit și criza generală a avangardismului, noile curente din pictura sovietică ce s-au impus atunci, dorința de a-și regîndi creația, ca și cerințele pur pedagogice de a studia, împreună cu discipolii săi, etapele drumului spre suprematism. În 1935, Malevici s-a stins din viață ros de tuberculoză, la Leningrad.
În timpul său Malevici a fost considerat ca un artist al viitorului și, fără îndoială, tot așa va fi considerat și în viitor.
De pe la sfîrșitul anilor '60 cercetătorii sovietici caută să precizeze contribuția lui Malevici la practica și știința organizării mediului ambiant, a ergonomiei. S-a scris mult despre faptul că el a prevăzut noua arhitectură, manifestată în « arhitectoni » și în « ordinul suprematist ». Expoziția specială organizată în 1980 la Centrul Pompidou, a cărei cea mai mare parte o constituiau « arhitectonii » reconstruiți, a constituit un eveniment în viața artistică mondială, făcînd să se vorbească din nou despre Malevici ca descoperitor de forme și concepții arhitectonice noi.
Recent, în primăvara acestui an, o mare retrospectivă Malevici a fost organizată la Amsterdam de Stedelijk Museum, în colaborare cu Ministerul Culturii al Uniunii Sovietice, Galeria Tretiakov din Moscova și Muzeul Rus din Leningrad. Expoziția a conținut 100 de picturi în ulei și guașă, 48 desene, 9 proiecte de pictură monumentală, 22 de proiecte scenografice (schițe de costum), afișe, machete arhitecturale, obiecte din porțelan, precum și diferite documente.

actualitatea ceramicii europene

roxana teodorescu

Cea de-a treia Trienală internațională de ceramică, intitulată « Actualitatea ceramicii europene », este deschisă în perioada 30 aprilie—28 august la abația Saint-Germain din Auxerre.
Așezare istorică aflată la poarta Burgundiei, Auxerre se desfășoară pe colina ce domină malul stîng al rîului Yonne. Edificiul cel mai prestigios al orașului este neîndoielnic abația Saint-Germain, martoră a cincisprezece secole de istorie a Auxerre-ului și de viață spirituală a Occidentului. Aici sînt expuse lucrările celor 250 de ceramiști selecționați din 25 de țări europene.
Această ambițioasă manifestare a fost organizată de Centrul Societății de Promovare a Meșteșugurilor Artistice (S.E.M.A.), de Academia Internațională de Ceramică și de municipalitatea din Auxerre. Selecția artiștilor participanți a aparținut comisarului expoziției, Mireille Bazin, istoric de artă și specialist în domeniul ceramicii contemporane, care a colaborat cu reprezentanți din fiecare țară. Obiectivul pe care și-l propun organizatorii este de a pune în valoare calitatea creației ceramice în Europa, de a-i impune o dată mai mult locul în cadrul artelor plastice și de a reafirma posibilitatea unei relații dintre creația artistică și dinamica economică.
Așa cum relevă textele din catalogul bogat ilustrat al expoziției, ceramica este o artă dificilă — între acelea care necesită abilitate manuală, inteligență și sensibilitate. Siguranța gestului trebuie conjugată cu dominarea focului, pe care chiar și cei mai mari specialiști au adesea greutăți în a-l subjuga. Focul are reacții imprevizibile, ceea ce duce cîteodată la insatisfacții, dar și la bucuria născută dintr-o încercare de multe ori deconcertantă.
Modelarea pămîntului este una dintre cele mai vechi meserii practicate de om, la începuturi pentru a-și satisface necesitățile curente; apoi — ca și pentru alte activități — geniul său l-a condus la căutarea frumuseții formelor, a bogăției culorilor, a strălucirii smalțurilor. Din utilitară, ceramica a devenit foarte repede obiect de decor, ea tinzînd astăzi mult mai puțin să creeze produse funcționale cît să ne înfrumusețeze viața (în ciuda faptului că în gustul contemporan european există zone care au predilecții pentru funcționalitatea ceramicii — exemplul Austriei — în timp ce altele dau o prețuire deosebită valorii ei estetice — cazul învecinatei R. F. Germania).
Expoziția la care ne referim demonstrează tocmai extrema ingeniozitate a artiștilor de a obține din materie obiecte ce dovedesc o inspirație constant și infinit reînnoită. Ceramica — atît în forma ei cea mai umilă, cît și în cea mai prestigioasă — este și va rămîne exemplul nobleții pe care mîna omului o poate conferi unui material care, inițial, are o aparență atît de puțin spectaculoasă.
Expoziția găzduită de Auxerre demonstrează totodată diversitatea ceramicii europene actuale, în toate fazele ei și cu toate tematicile ei, și aceasta la cel mai înalt nivel al calității creatoare. O asemenea manifestare are între alte merite și pe acela de a infirma modul în care unele cercuri artistice privesc lucrările din « pămînt ars » conform anacronicei distincții dintre artele frumoase și artele decorative și, mai grav încă, dintre artele « majore » și cele « minore ».
Diversitatea selecției acoperă un vast evantai de forme, de la cele funcționale — cupe, boluri, vase, cutii, etc. — la cele parietale — plăci, panouri, apoi la obiecte-cărți și pînă la sculptură — fie figurativ-expresivă sau stilizată, fie nonfigurativă.
Reprezentanții țării noastre — Costel Badea, Ion Berendea, Vasile Cercel, Alexandra Filipescu, Lucia Maftei, Tereza Panelli, Eugenia Manea Pasima, Dumitru Rădulescu — exemplifică cu prisosință tendințele de mai sus.
Expoziția va fi prezentată în continuare în următoarele orașe europene: Madrid (octombrie — decembrie 1989), Linz — Austria (ianuarie — februarie 1990), Budapesta (aprilie — mai 1990), Helsinki (mai — iunie 1990) și din nou în Franța, la Château de Joinville (iulie — august 1990).

arta românească în lume*

Participarea românească la *Festivalul internațional de la Cagnes-sur-Mer* (Franța) i-a cuprins anul acesta pe Constantin Flondor, Josef Krijanovski, Ștefan Râmniceanu și Liviu Suhar.

A fost organizată o expoziție de pictură românească la *Helsinki* (Mihai Bandac, Traian Brădean, Viorel Mărginean).

Ervant Nicogosian a participat la cea de-a 13-a *Expoziție de pictură a țărilor socialiste de la Szczeczin*, Polonia, iar Marius Cilievici, la Concursul internațional de la *Paris* — « *Premiul de portret Paul Louis Weiller* ».

La Trienala internațională de gravură angajată — « *Intergraphik* 90 » — de la *Berlin* au participat Ion Stendl, Dragoș Petrașcu, Ethel Lucaci Băiaș, Silviu Băiaș, Adrian Timar, Walter Friederich Agneta Covrig, Constantin Catargiu, Nora Novac, Roxana Trestioreanu, Marcel Chirnoagă, Epaminonda Tiotiu, Maria Kopacz, Szanto Andrei, Olga Cisek.

La expoziția « *Europa gravorilor* » de la *Grenoble* au avut lucrări Klara Támas Blaier, Silviu Băiaș și Suzana Fîntînaru.

Marilena Preda Sânc și Adrian Timar au fost invitați la concursul internațional « *Drawing* 89 » de la *Cleveland* (Marea Britanie).

20 de artiști români au avut lucrări la *Bienala internațională de satiră și umor de la Gabrovo.*

Pompiliu Dumitrescu și Nell Cobar au expus la *Bienala de caricatură de la Tolentino* (Italia).

La Berlin a fost organizată o reprezentativă expoziție de artă decorativă românească: ceramică, sticlă, tapiserie, vestimentație.

Dan Băncilă, Ovidiu Bubă și Dionisie Popa au avut lucrări la expoziția « *Sculptură contemporană din cristal și sticlă* » de la *Liège, Belgia.*

Teodora Rusu a participat la *Trienala porțelanului de la Nyon* (Elveția).

Miron Agafiței a fost distins cu o medalie în urma participării sale la cea de-a XVII-a ediție a concursului « *Premio internazionale di grafica del Pomero* », desfășurat la *Rho-Milano.*

Ethel Lucaci Băiaș a fost premiată la *Bienala internațională de gravură de la Varna.*

La *Bienala internațională de gravură de la Ljubljana* au participat Klara Támas Blaier, Nistor Coita, Tiberiu Nicorescu și Teodor Hrib.

* din participările la expoziții internaționale și alte manifestări organizate peste hotare, în primul semestru al anului 1989

calendar

maria-clara manolescu (n. 3 august 1897), pictor, București

gheorghe labin (n. 27 august 1907), pictor, București

dinu vasiu (n. 7 august 1914), pictor, Brașov

natalia rusu (n. 18 august 1919), grafician, București

artur vetro (n. 30 august 1919), sculptor, Cluj Napoca

eva cerbu siegler (n. 24 august 1924), grafician, București

georgeta gheorghiță-caragiu (n. 6 august 1929), sculptor, București

valeriu brudașcu (6 august 1929), sculptor, Arad

dan radu (n. 16 august 1929), grafician, București

mircea ștefănescu (n. 19 august 1929), sculptor, București

pavel veress (n. 23 august 1929), pictor-grafician, Cluj-Napoca

nicolae delaport (n. 25 august 1929), critic, București

marcel grosu (n. 29 august 1929), sculptor, Galați

angela popa brădean (n. 3 august 1934), pictor, București

elena aflorii (n. 26 august 1934), grafician, București

negoiță lăptoiu (n. 6 august 1939), critic, Cluj-Napoca

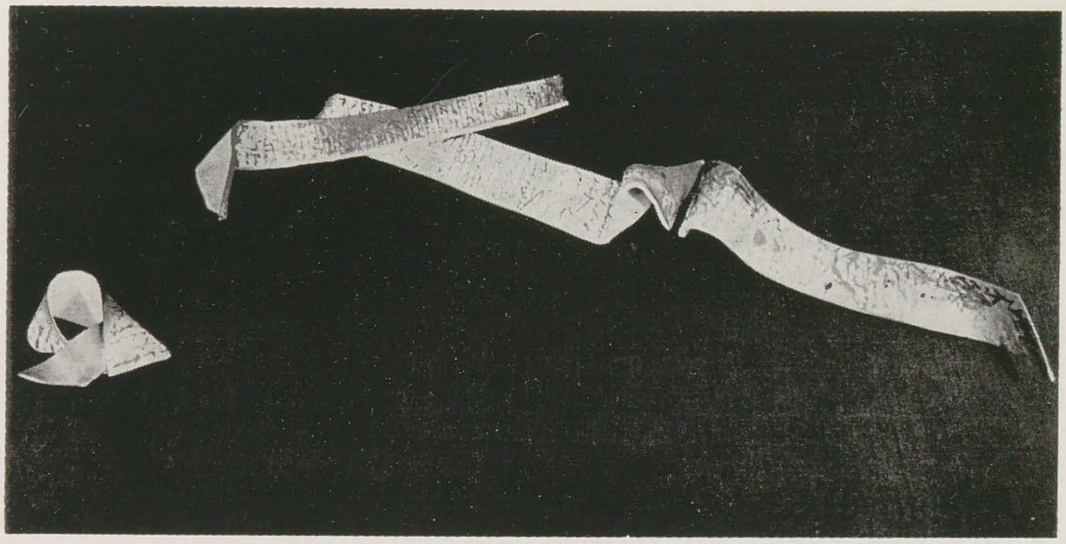
florin ciubotaru (n. 9 august 1939), pictor, București

ștefan gergely (n. 14 august 1939), sculptor, Cluj-Napoca

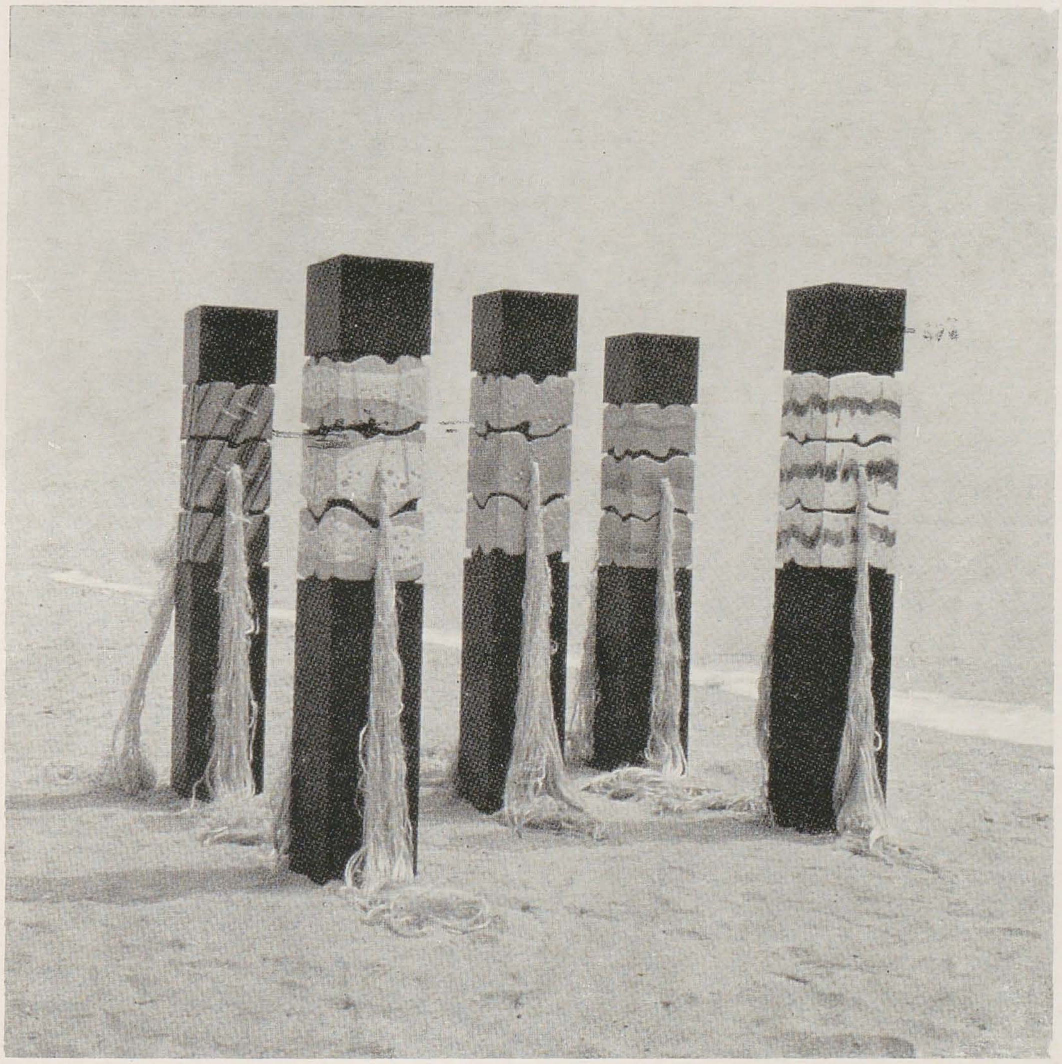
emil pricopescu (n. 18 august 1939), sculptor, Buzău

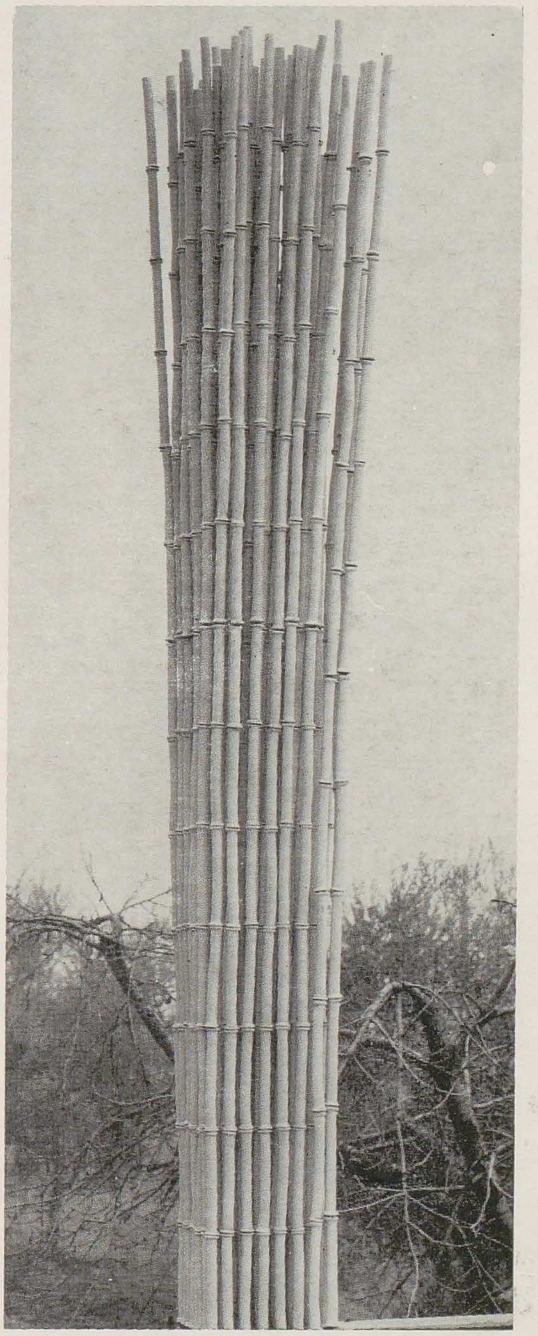
constantin marinete (n. 25 august 1939), sculptor, București

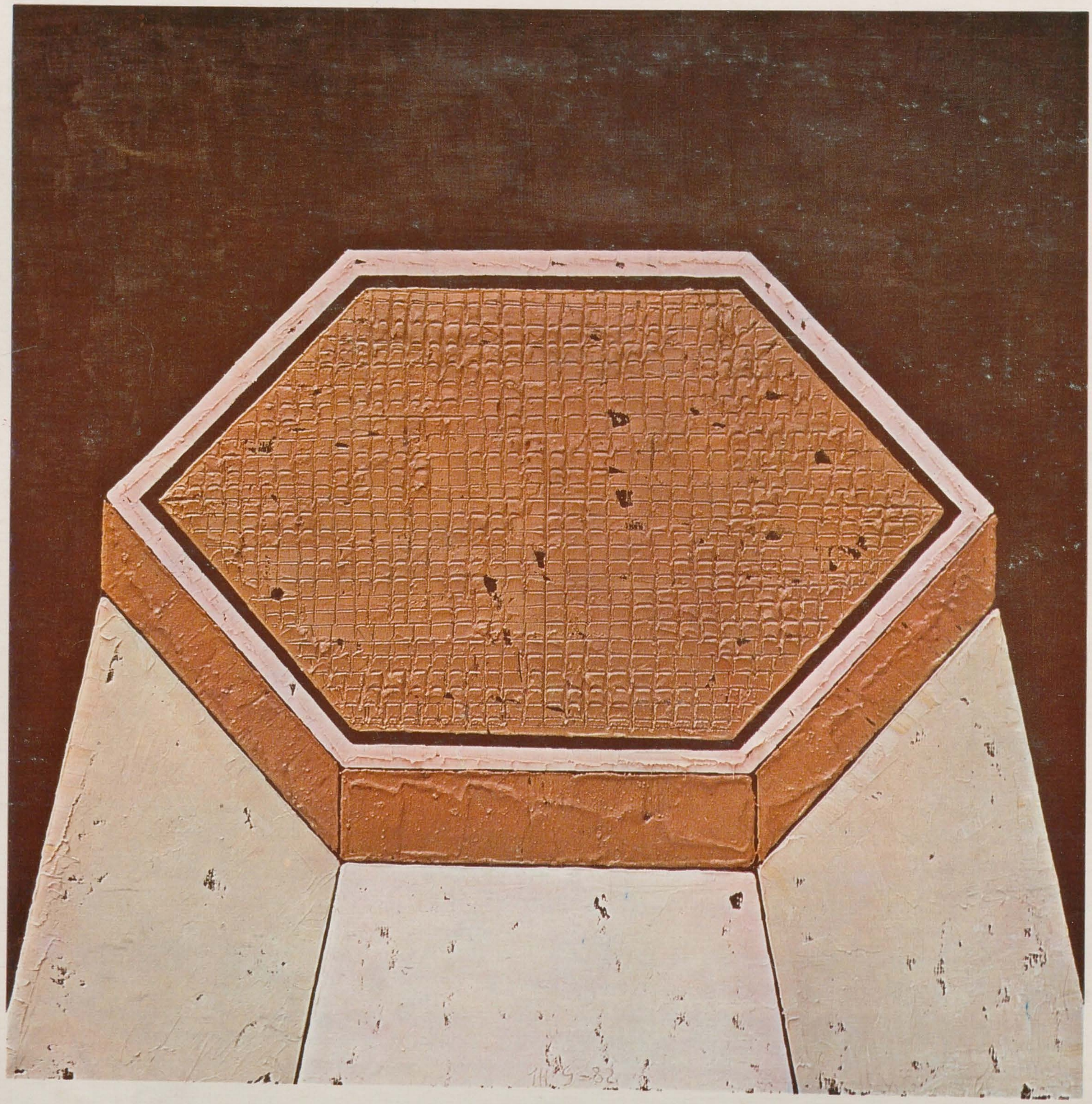
https://biblioteca-digitala.ro



MIRON AGAFIȚEI
TEREZA PANELLI
PINO CASTAGNA (Italia)
ELISENDA SALA (Franța)







https://biblioteca-digitala.ro